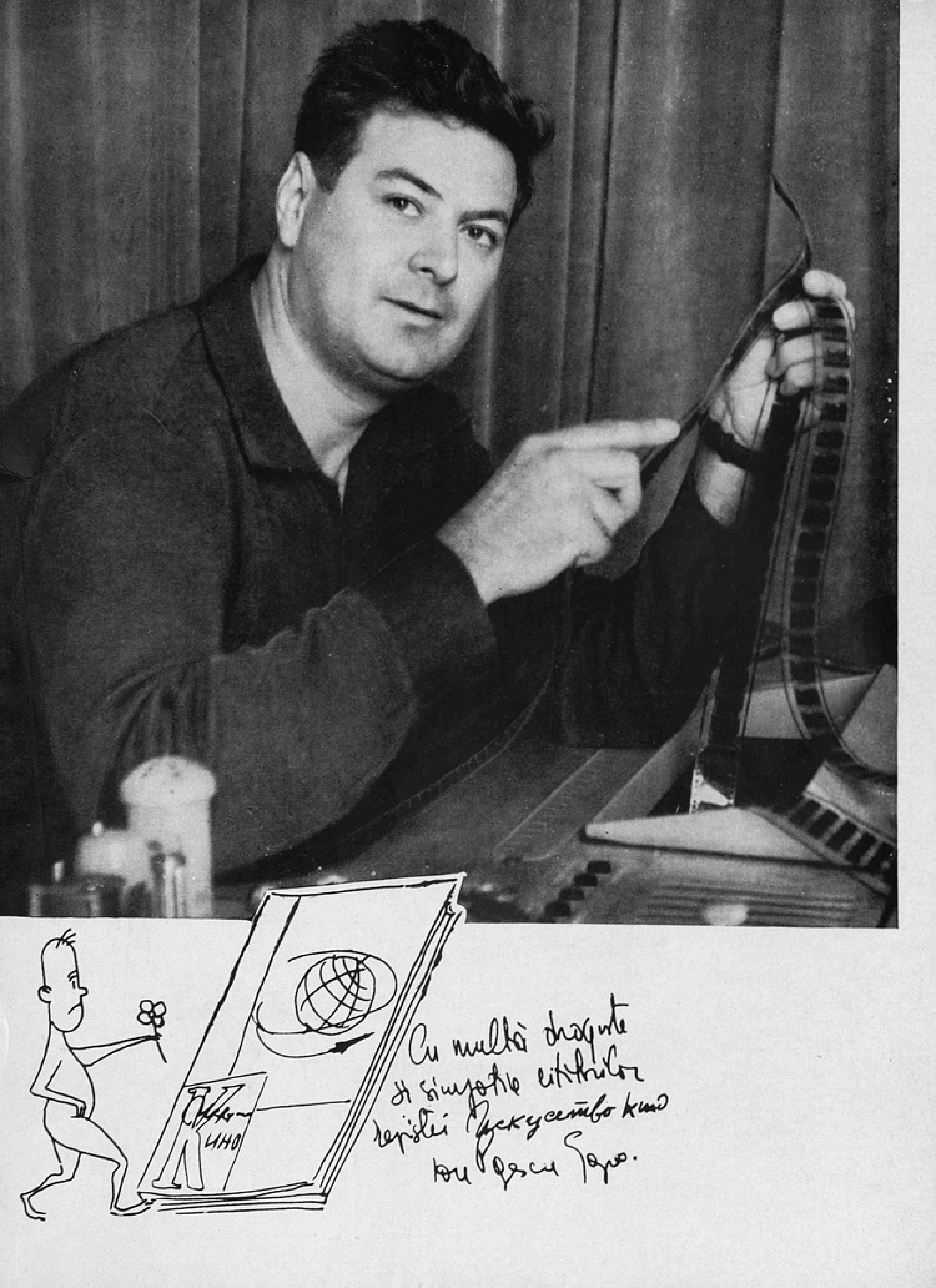






Искусство кино

11. 1961


Cu multă dragoste
și simpatie cititorilor
revistei Искусство кино

С О Д Е Р Ж А Н И Е

На первой странице обложки кадры из фильма «Битва в пути» («Мосфильм», 1961).

На второй странице — известный румынский режиссер Ион Попеску-Гопо. Внизу — рисунок, сделанный им для нашего журнала.



К 60-летию И. А. ПЫРЬЕВА

ИВАН ПЫРЬЕВ

В плеяде советских кинорежиссеров старшего поколения особое место принадлежит Ивану Пырьеву.

И вот первое, что хочется сказать о нем, — он в полном смысле этого слова художник, вышедший из глубин народной жизни.

Художник яркого дарования и огромного темперамента — он воплотил в своем творчестве многие черты русского характера. Пырьева, его руку, его манеру узнаешь сразу, с первых же кадров. Его картины (и, добавим, его статьи и выступления) никого не оставляют равнодушным. Они всегда берут за живое, пусть иной раз спорные, но всегда яркие, жизнеутверждающие — они активны, напористы, энергичны!

Смотришь тот или иной фильм и невольно видишь в нем самого художника, его особый облик. Вспоминаешь его одновременно обыкновенную и все же такую необыкновенную биографию. Сибирь, река Обь, село Камень. Потом война, фронт, лазарет. Москва эпохи октябрьских боев. И снова фронт — гражданская война. Свердловск. Опять Москва. Студия Пролеткульта, первые роли в спектаклях «Мексиканец», «Лена», «Мстители»...

Работа над сценариями явилась первым шагом Пырьева в области кино.

Фильмом «Посторонняя женщина» (1929) Иван Александрович начал свой путь кинорежиссера. Сейчас он закончил свой новый фильм «Наш общий друг».

И когда мы смотрим фильмы Пырьева, слушаем его выступления и лекции, читаем его статьи, сталкиваемся с ним в его неутомимой общественной деятельности, — то неизменно ощущаем за всем этим человека и художника всегда молодого, вечно в движении, готового ринуться в бой...

Иван Александрович Пырьев уже вписал своими картинами «Партийный билет», «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Идиот» и другими яркую, живую, светлую страницу в историю советского и мирового кино. А сколько у него впереди еще отличных замыслов и свершений!

И мы вместе со всеми зрителями, всегда высоко оценивающими талантливые фильмы Пырьева, желаем ему дальнейших успехов.

Больших творческих успехов!

НОВЫЕ РАБОТЫ ПОЛЬСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ



«Люди с поезда»

Сценарий Мариана Брандыса по его же роману. Режиссер Казимеж Куц. На снимке — артисты Анджей Мэй и Янина Трачикувна.

Действие фильма относится ко времени оккупации и происходит на одной из провинциальных железнодорожных станций. Случайно заподозренные в причастности к партизанам пассажиры поезда оказываются перед лицом тяжелого испытания, раскрывшего подлинный духовный облик каждого из них.



«Разлука»

Сценарий Ядвиги Жилинской. Режиссер Войцех Хас. Роли исполняют: Лидия Высоцка, Владислав Ковальский (оба на снимке), Густав Голоубек, Адам Павликовский и другие.

Фильм рассказывает о пережитках прошлого, сохранившихся еще в польской провинции, и утверждении нового жизненного уклада.



«Визит президента»

Сценарий Ежи Завейского по его же рассказу. Режиссер Ян Баторий. Роли исполняют: Януш Помаский (на снимке), Малгожата Лерентович, Беата Тышкевич и другие.

Герой фильма — маленький мальчик, отец которого после развода целиком посвятил себя новой семье и не обращает внимания на сына. Маленький человек, защищаясь от равнодушия взрослых, выдумывает фантастическую страну Вендердыцию, где правит добрый президент Вендердикт. Президент внешне похож на его отца и дает мальчику то, чего ему не хватает в действительной жизни. Фильм выдержан в духе поэтических произведений Альбера Ламориса. На фестивале в Сан-Себастьяне «Визит президента» получил несколько премий, в том числе «Серебряную раковину» и премию ФИПРЕСКИ.



«Самсон»

Сценарий Казимежа Брандыса и Анджея Вайды по одноименному роману Казимежа Брандыса. Режиссер Анджей Вайда. Роли исполняют: французский актер Серж Мерлен (на снимке), Алина Яновска, Ян Тетерский, Тадеуш Бартосик, Владислав Ковальский.

Это история молодого еврея, носящего символическое библейское имя Самсон. Затравленный во время гитлеровской оккупации расовыми преследованиями, он сохраняет только одно убеждение: надо быть солидарным и страдать вместе со своим народом. Но позже ему открывается более высокая истина: подлинная солидарность — это общая борьба всех непокорившихся.





«История желтого башмачка»

Сценарий Здислава Скоуроньского и Ванды Жулкевской по роману Даманьской. Режиссер Сильвестр Хентинский. Роли исполняют: Густав Голоубек, Тадеуш Бялощинский (оба на снимке), Марек Кондрат, Адам Павликовский и другие.

Действие фильма происходит в VI веке в старом Кракове, тогдашней столице Польши. В нем рассказано о приключениях мальчика, которого отдали в ученики к знаменитому польскому скульптору Виту Ствошу.

«Приговор»

Сценарий Юзефа Пшеадецкого. Режиссер Ежи Пассендорфер. Роли исполняют: Лидия Корсак, Гжегож Роман (на снимке), Венчислав Глинский, Ханна Зембурска и другие.

Фильм посвящен проблеме детской безнадзорности. Герой фильма — маленький мальчик, сын женщины легкого поведения.



Борьба за козий дворец

Сценарий Юзефа Хена. Режиссер Вадим Берестовский. Исполнители ролей — дети.

Содержание фильма — соперничество двух групп ребят за место для игр.



«Поминки»

Сценарий и режиссура Тадеуша Конвицкого. Роли исполняют: Эдмунд Феттинг, Ева Кжижевска (оба на снимке), Беата Тышкевич, Ева Чижевска.

Это второй самостоятельный фильм известного прозаика и сценариста Тадеуша Конвицкого. Фильм построен на воспоминаниях о любви, которую разбила война. Поэтический сценарий потребовал от режиссера и актеров решения ряда трудных художественных задач.



«Комедианты»

Сценарий Марии Каневской и Казимежа Корцелли по роману Сэвэра. Режиссер Мария Каневска. Роли исполняют: Ева Радзиковска (на снимке), Цезарь Юльский, Хенрик Буколовский.

Фильм, действие которого происходит в XIX веке в актерской среде, показывает, какой самоотверженной любви к искусству требовала презираемая и высмеиваемая в те времена профессия актера.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

НАРОД ЖДЕТ

Октябрь 1961 года отныне принадлежит истории. С ним у миллионов и миллионов людей нашей планеты — тех, что живут сейчас и будут жить потом, многие годы спустя, навечно связано событие поистине исторического значения — XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза, съезд, утвердивший величайший документ нашей эпохи — новую Программу КПСС, первую в истории программу построения коммунистического общества.

Сегодня, в 44-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции, сделавшей возможными и этот знаменательный съезд строителей коммунизма и самою нашу радость созидания светлого Завтра, мы с гордостью говорим, что коммунисты-мечтатели, как снисходительно называли нашу партию различные буржуазные прихвостни, ныне доказали всему миру, чего стоят наши мечты. Никогда так ясно не выступала великая жизненная сила марксистско-ленинского учения, как в наши дни, когда социализм победил полностью и окончательно в Советском Союзе, когда дело социализма одерживает новые победы во всех странах мирового социалистического содружества, а могучая армия коммунистов выступает как авангард народов в борьбе за мир и социальный прогресс, за светлое будущее — коммунизм.

Да, чувство законной гордости переполняет сегодня сердца советских людей за все, что сделано и что еще предстоит сделать. Гордости, святого нетерпения и жажды новых свершений, ибо «принципы коммунизма, — как говорил на съезде Никита Сергеевич Хрущев, — благородны, прекрасны и привлекательны! Каждому хочется, чтобы они поскорее вошли в нашу жизнь».

Это «поскорее» зависит от нас, от нашей воли, энтузиазма, готовности строить, бороться, переделывать жизнь и самих себя на коммунистический лад.

Партия вооружила народ бесценным оружием, документом поистине великой силы и ясности — Программой КПСС, представляющей собой философское, экономическое и полити-

ческое обоснование построения коммунизма в нашей стране. Вооружила она и наших художников—деятелей литературы и искусства, чей вклад в строительство коммунизма высоко был оценен на XXII съезде.

Отмечая значение и роль советской литературы и искусства, товарищ Хрущев говорил:

«Советская литература и искусство прочно завоевали высокий авторитет во всем мире богатством своего идейного содержания. Высокое признание получило художественное мастерство советских писателей, композиторов, художников, работников кино и театра. За последние годы созданы новые произведения литературы и искусства, правдиво и ярко отображающие социалистическую действительность.

Достижения нашего искусства, его традиции имеют огромное значение, знаменуют собою важный этап в художественном развитии человечества. На опыте нашей страны доказано, что только в условиях социализма создаются самые благоприятные возможности для расцвета свободного художественного творчества, для активного участия широких масс в создании культурных ценностей. Советское искусство обогащает духовную сокровищницу всего человечества, прокладывает путь к торжеству коммунистической культуры».

Поистине счастлив художник, которому выпала радость и честь жить и трудиться в наши дни. Что может быть лучше, выше и прекрасней, чем радость борьбы за нового, коммунистического человека, радость воплощения его образа в произведениях литературы, театра, кино, живописи, музыки...

Сознавая свою историческую миссию, советские художники вместе с тем отлично понимают и ту меру небывалой ответственности, которую налагает на них и их творчество наше героическое время.

«Народ,— говорил товарищ Хрущев на XXII съезде КПСС,— ждет и уверен, что писатели и деятели искусства создадут новые произведения, в которых достойно воплотят нашу героическую эпоху революционного преобразования общества».

Сила советской литературы и искусства в правдивом отображении главного и решающего в действительности. «В современных условиях,— указывал товарищ Хрущев,— надо уделить серьезное внимание эстетическому воспитанию, формированию художественных вкусов у всех советских людей, объявить решительную борьбу безвкусице, в чем бы она ни проявлялась — в формалистических увлечениях или в мещанских представлениях о «красивом» в искусстве, в жизни, в быту».

Главное, на что нацеливает и к чему призывает сегодня партия советских художников, это создание положительного образа нашего современника. «Искусство призвано,— говорил товарищ Хрущев,—воспитывать людей прежде всего на положительных примерах жизни, воспитывать людей в духе коммунизма. ...Самое прекрасное — это труд человека, и нет благороднее задачи, чем правдиво показать нового человека — труженика, богатство его духовных интересов, его борьбу против старого, отживающего свой век. Мы должны дать советским людям увлекательные произведения, раскрывающие романтику коммунистического труда, воспитывающие инициативу и настойчивость в достижении цели».

Задача трудная, ответственная, но подлинно благородная и выполнимая. У советских художников завидное положение. Им нет нужды, как многим художникам буржуазного мира, кривить душой, изворачиваться, лгать, насилуя свое перо и сердце. Нет нужды бежать в потусторонний мир и мистические абстракции или погрязать в болоте сексуальных тем. Наш положительный герой, земной, живой и полнокровный, живет с писателем рядом, ходит по одной с ним улице, дышит одним с ним воздухом. Своими руками творит он историю, вызывая восхищение у всех честных людей мира. Это ли не радость для художника?! Пиши, рассказывай, запечатлевай!

На всех этапах советского строительства наша литература и искусство были надежными и верными помощниками партии в ее великой борьбе за счастье народа, за новую, лучшую жизнь. И сейчас, собираясь в новый поход, на штурм высот коммунизма, она говорит своим художникам: «Наша партия уверена, что советская литература и искусство будут и впредь надежным оружием советского народа, добрым и умным советчиком во всей его жизни!»

Я. ВАРШАВСКИЙ

Люди действия

Незаметно для нас возрастает значение искусства в нашей жизни — оно берет на себя все большую ответственность за устройство общества, за отношения между людьми, за полноту достающегося нам счастья.

Если художник не заметит, что стало значить искусство в современности, тогда он может преждевременно «морально устареть», как это бывает с некоторыми машинами, физически прочными, но по мысли, заложенной в них, недолговечными.

Искусство участвует теперь в решении самых трудных споров современности, в выборе путей, по которым пойдет история. О том, как это бывает на самом деле, позволяет судить рассказ известного французского политического деятеля Фернана Гренье, записанный советским режиссером Сергеем Юткевичем.

Видный деятель Французской коммунистической партии Гренье спросил Юткевича:

— Скажите, почему за последнее время у вас появляются иногда не совсем те фильмы, которые мы ожидаем от вас?

— А какие же фильмы ждете вы? — задал в свою очередь вопрос советский режиссер.

— На это я отвечу вам одной историей. Однажды, находясь с группой товарищей в гестаповском застенке, откуда каждую ночь выводили на расстрел, мы почувствовали, что некоторые из заключенных стали падать духом. Чтобы сохранить наши моральные силы, мы устроили нечто вроде устного университета, где каждый из нас по очереди обязан был рассказать содержание какой-либо книги, спектакля или фильма. И вот мы начали вспоминать советские фильмы. Посмотрели бы вы, как загорались глаза товарищей, когда кадр за кадром восстанавливали они в своей памяти виденные ими картины, слова и мелодии песен из них, отрывки диалогов, интонации и жесты любимых актеров. Вот тут я понял в полной мере, как сильны ваши фильмы, если в самые трагические, решающие минуты человеческой жизни приходят они на помощь борцу, чтобы влить в него новые силы, придать ему еще больше мужества, стойкости и веры.

Вот критерий ценности искусства! В том грозном университете, о котором рассказывает Фернан Гренье, советский фильм был свидетелем и поэтом жизни, построенной в стране Ленина; и это позволило ему стать голосом совести, нравственным судьей, не прощающим малодушия, зовущим к действию.

Фильмы, которые имел в виду Гренье, рисуют людей революционного действия, таких, как Максим, как Полежаев. О них стоит вспомнить и рассказать в трудный час — они способны заряжать энергией, звать к большому делу.

Советское искусство многолико, оно находит свое выражение и в патетической симфонии и в изящном натюрморте. Но есть в нем особенно драгоценные крупицы подлинно новаторских открытий, составляющих его драгоценное отличие. Образы людей, способных *делать жизнь лучше*,— вот чем больше всего дорожим мы в находках наших талантливых художников; коммунистическая партийность составляет сущность таких людей.

Создав образы людей коммунистического действия, наше искусство вышло в авангард мировой культуры. Не будет «киночванством», если мы напомним, что советские фильмы-шедевры совершили свои триумфальные кругосветные облеты еще в двадцатых годах...

В новой Программе партии настойчиво проводится мысль о том, что советский гражданин всей общественной жизнью будет воспитываться как человек в высшей степени инициативный.

«Меры, выдвигаемые проектом Программы по обновлению кадров, недопущению культа личности, всемерному развитию внутрипартийной демократии,— это поистине революционные мероприятия» (из доклада тов. Н. С. Хрущева о Программе Коммунистической партии Советского Союза на XXII съезде КПСС).

Чтобы воспитать людей с таким складом мыслей, строем чувств, необходимо искусство, способное развить в человеке самое острое ощущение ответственности перед людьми, глубокую потребность действовать по-партийному.

...Можно согласиться с упреком нашего друга Гренье по адресу ряда нынешних кинокартин — действительно, это бывают иногда, как он выражается, «не совсем те фильмы». И все-таки нужно сказать — в талантливых картинах наших дней все более ясно видны черты людей нового склада, тех, что всенародно одобрили новую Программу и теперь осуществляют ее. Есть такие люди среди кинематографических героев последних лет!

...Долгие годы Саша Потапова бранила колхозных председателей за то, что плохо хозяйничают, злилась, возмущалась, убеждала себя относиться ко всему этому поспокойнее и снова срывалась, и так продолжалось до того дня, когда она вдруг решила сделать то самое, чего требовала от других. Саша Потапова сделала серьезный шаг — взяла на себя ответственность за все, что делается в родном селе. И в эту минуту она стала необыкновенно интересной для актрисы Н. Мордюковой и для нас, зрителей «Простой истории» Будимира Метальникова. Все, что происходит с этой минуты с Сашей Потаповой, представляет интерес для искусства — потому что Саша Потапова действует в самом важном для народа направлении. Теперь она близка нам и в минуту растерянности, и в смешной наивности, когда консультируется у гадалки, и даже там, где она слишком запальчива и в чем-то несправедлива. Она делает хорошее дело, а раз так, мы не променяем ее на тысячу безупречных, но безвольных умников и неслыханно тонких натур с рыбьей кровью. «Жива не буду, а добьюсь для них хорошего» — отличная формула действий Саши Потаповой.

Для актрисы — это ключ к роли. И там, где фильм Ю. Егорова рассказывает именно про то, как Саша Потапова верна своему решению, он значителен.

Новая Программа КПСС называет колхоз школой коммунизма для крестьянства. История, рассказанная с экрана Н. Мордюковой, это один из бесчисленных вариантов истории о том, как коммунизм входит в человеческую душу. Остается только пожалеть, что сотни метров отданы в фильме дополнительно-развлекательным эпизодам пресной, вымученной любовной драмы.

Вот родной брат Саши Потаповой — строитель Степан Боков (Виктор Авдюшко) из фильма «Все начинается с дороги». В душах людей, полуслучайно и ненадолго встретившихся на строительстве захолустной дороги районного значения, возникает своего рода «цепная реакция», когда они столкнулись со Степаном Боковым. В этой бригаде, как мы помним, людям жилось неплохо—оборотистая Екатерина Ивановна без особых осложнений приторговывала молочком, бывший школьник Генка кое-как приобретал трудовой стаж, бывший уголовник Шурка понемногу привыкал к приличной жизни, начальник участка Копылов, хорошо относившийся к людям и к себе, делал небольшие приписки в ведомостях — словом, жизнь, достойная снисходительного вздоха... И вот в этом маленьком мирке появляется человек, для которого коммунизм — дело совершенно реальное, личное, сегодняшнее, а не только общенародная цель в некоем отдалении. И потому он делает немедленно, сейчас то, что необходимо для коммунизма — для начала рвет ведомость с приписками. И начинается тонкий и необратимый «химический процесс» в человеческих душах — увидев рядом с собой такого человека, легкомысленный Генка, циничный Шурка, мелкорасчетливая Екатерина Ивановна хотят испытать еще не изведанное ими, но угадываемое чувство.

Это чувство прекрасный художник другой страны — Чезаре Дзаваттини — назвал очень точно: «наслаждение быть гражданином».

Друзья Степана Бокова испытали это наслаждение. И вот случайные спутники по жизни превращаются в людей, ощущающих счастливую общность своих судеб (сценарий Д. Храбровицкого).

Инженер Бахирев («Битва в пути») не склонил головы перед сильными и опасными противниками, борясь за дело партии. Ценность этого фильма — как и других, упомянутых здесь,— в силе положительного примера. И вот что важно заметить: действительно положительные образы исключают вялость, аморфность, бесконфликтность фильма.

Речь, в сущности, идет о понимании коммунизма как дела всенародного и в то же время как личной заботы.

Потапова и схожие с ней люди живут полноценной жизнью, потому что ими движут те моральные стимулы коммунизма, о которых говорится в Программе.

Фильмы талантливые, зоркие, тонкие отличаются от фильмов «не совсем тех», по понятной терминологии Гренье, кроме всего прочего, ясностью моральных стимулов, коммунистических мотивов поведения героев. Эти мотивы представляют собой не только пружину действия в азбучном понимании кинодраматургии, но и источник человеческого обаяния фильма. Пожалуй, чуть ли не все разновидности полезной производственной деятельности были перечислены в «Горячей душе» или «Строгой женщине» — однако фильмы оказались ненужными зрителю. Может быть, потому, что авторы ни в малейшей степени не проникли в духовную природу действий своих героев.

Самый надежный способ понять человека — постигнуть моральные стимулы его поступков. Не в этом ли нравственная ценность учения Станиславского о творчестве актера? Станиславский более всего ценил в искусстве жизнь человеческого духа, а самым верным ключом к ней считал анализ мотивов поведения, или, как он постоянно говорил, «хотений» героя. Чего хочет ваш герой? — такой предметно-точный вопрос не уставал задавать он ученикам-актерам на репетициях десятки раз. Эти репетиции часто были общими раздумьями о стимулах человеческого поведения. От задачи реплики, затем «куска», затем эпизода Станиславский

вел ученика к сверхзадаче спектакля и всей жизни художника. Это был анализ стимулов человеческого поведения.

И в фильме анализ человеческих стимулов должен быть первой заботой режиссера и актера.

В нашей кинематографии и критике широко развернулся в последнее время спор о современности и архаичности стиля, о взаимоотношениях советских и зарубежных художественных школ, направлений. Оставим в стороне выступления крикливые, рассчитанные на то, чтобы произвести впечатление отчаянной воинственности оратора. Подумаем о том, к каким художественным формам тяготеют человеческие образы нашего искусства.

Человек нашего времени испытывает органическую потребность понять свою роль в ряду общих дел, увидеть глубинный смысл своего повседневного труда. Этой потребности отвечает и лирический строй таких, скажем, произведений, как кинопоэмы Александра Довженко, и «прозаический» строй таких фильмов, как «Коммунист» или та же «Простая история». В произведении лирическом автор говорит от первого лица, иногда даже вводит самого себя в число действующих персонажей. При этом его тенденция выражена с ораторской прямотой, как, скажем, в «Поэме о море».

Другие художники как бы не вмешиваются в ход событий, как бы остаются за рамками кадра, предоставляя зрителю смотреть, слушать, судить, делать свои заключения, увидев картину жизни без авторского комментария. И этот художественный ключ пригоден для искусства партийного, целеустремленного, действенного, если замысел художника пронизан партийностью. Кто не помнит классического принципа, сформулированного Фридрихом Энгельсом: «... я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось...»; «Чем больше скрыты взгляды автора, тем это лучше для произведения искусства». Ясно, что в этом случае объективная картина жизни у большого художника может быть насквозь пронизана партийно-субъективным отношением.

Антагонистичны ли тот и другой род образности? Нет. Эстетически развитый зритель нуждается и в лирике и в прозе. Они борются за душу зрителя, но это борьба за общую цель, с общих позиций.

Другое дело — те формы, которые стали модными в буржуазном искусстве. Наше искусство, несущее любовь к людям действия, не увлечется анемичной, вялой, разорванной формой в драматургии. Талантливому советскому кинематографисту, рассказывающему о преобразовании жизни на земле, не придется по душе стилистика, выражающая болезненное смятение сознания, капризы случайных ассоциаций, сумеречную неопределенность мысли и чувства. Советский художник не может испытывать влечение к той ускользающей, призрачной форме, которая связана с отрицанием драматической природы кино. Он не променяет энергию и ясность режиссерской мысли на бесформенный поток созерцаний.

Очевидно, он должен ценить способность актера-художника создать по-толстовски, по-чеховски многосторонний, развивающийся, внутренне-сложный человеческий образ.

За рубежом продолжаются опыты создания художественных фильмов без актеров. Такие опыты вводят в искушение некоторых наших режиссеров, полагающих что «актерский» фильм архаичен, что кино вообще в талантливом актере не нуждается.

Но приемы «безактерского» фильма пригодны только для прямолинейного, элементарного действия, без проникновения в диалектику сложного человеческого характера, без исследования характера.

До сих пор имеет хождение версия о том, что кино без актеров и репетиций — лучшее противоядие против «театральщины». Действительно, «театральщина» невыносима и в театре и в кино. Однако, чтобы избежать ее, надо повышать, а не принижать искусство актера. Ставка исключительно на всесилие монтажа, на пластическую выразительность кадра — без драматического строения роли — приводит обычно к горьким разочарованиям, даже если режиссер виртуозно владеет монтажом, а оператор — движением камеры и другими средствами своего великолепного искусства. «Безактерский» фильм — это всегда фильм одного чувства, каким бы усложненным ни был его внешний, пластический облик.

Мы знаем теперь, до чего же бедным оказывается фильм без хорошо разработанного драматического конфликта. Особенно печально и наглядно сказалась «бездраматичность», то есть бесконфликтность, в художественно-документальном кино. Разумеется, могут быть совершенно «бесконфликтные» фильмы-репортажи, фильмы-хроники, фильмы-очерки — географические, биографические, любые. Но если речь идет о фильме художественно-документальном, если автор хочет создать боевую образную кинопублицистику—такую, какую создавали в своих кинопоэмах и киностихотворениях Дзига Вертов, М. Калатозов в «Соли Сванетии», В. Турин в «Турксибе», Эсфирь Шуб и Йорис Ивенс в лучших своих лентах,— тогда художник-документалист должен видеть противоречия действительности, борьбу идей, движение истории; тогда он должен уметь разрабатывать своими, особыми средствами драматический конфликт между старым и новым. Иначе фильм превращается в набор кадров-открыток, в

затянувшуюся хронику. «Голубая лампа» Романа Кармена и Василия Киселева, пронизанная духом борьбы революционной Кубы против реакции, представляется мне удачнее некоторых других родственных по теме фильмов тех же авторов. Картина «Люди голубого огня» Р. Григорьева производит впечатление большее, чем многие другие фильмы того же жанра, потому что показывает человека в борьбе, в творчестве, в действии.

...Зарубежный буржуазный фильм все чаще и чаще показывает нам не движение, а неподвижность жизни (мнимую), и это складывает его художественную форму. Очевидно, *такие* формы — хоть они и современные в календарном смысле этого слова — у нас не привьются.

Это может показаться спорным. Ведь история искусств учит тому, что художественные формы обычно путешествовали без виз из страны в страну. Так было и с классической колоннадой и с готическим шпилем; манера «передвижников» процветала и в русской и в иностранных живописных школах, только там она иначе называлась. Почему же теперь какие-то художественные формы должны миновать нас?

Разница между прошлым и настоящим в том, что теперь существуют две принципиально несхожие социальные действительности, и искусство по-разному складывается в различных общественных условиях, *в корне* различных. Декадентские художественные формы нам не пригодятся—и жалеть не о чем. Нисколько не обидно, что те формы зарубежного киноискусства, пусть самоновейшие, в которых выражен антагонизм между человеком и миром,— скажем, кинематографический сюрреализм и абстракционизм — нам вовсе не нужны.

...Стало быть, художественные искания надо прекратить? Один товарищ так и написал в своей статье: «А зачем искать новую форму?» В самом деле, разве мало хороших старых форм?

Увы, как это ни обременительно, поиски надо продолжать.

В советской литературе есть, например, такое поразительное произведение, как «Дневные звезды» Ольги Берггольц. Это история становления советского характера, в ней участвуют и милые образы детства, вроде валдайского колокольчика, и грозные образы ленинградской блокады. И трагедии, и поэтические взлеты времени отразились в истории героини книги. И это стало возможным потому, что книга обладает необычайно свободной и емкой поэтической формой — в ней встречаются, борются, вступают в сложные отношения и люди, и образы, и идеи.

Владеет ли наша кинематография *таким* разнообразием поэтических форм? Пожалуй, пока еще нет. И кинематографисты и зрители привыкли, в сущности, только к «прозаической» форме фильма; как бы великолепна она ни была, многообразие, духовное богатство искусства требует и иных художественных форм. Поэтика, скажем, «Дневных звезд» или эпопей В. Маяковского нашему экрану пока «не с руки».

Поэтическая форма отличается, между прочим, от формы прозаической тем, что допускает разговор со зрителем «не как в жизни». Александр Твардовский начинает одно из самых могучих и знаменитых своих стихотворений так: «Я убит подо Ржевом...» Это — нарушение жизненной формы, но оно поэтически оправданно. Можно было бы написать так: «Он убит подо Ржевом»... Жизненная форма была бы соблюдена, но поэтического потрясения читатель не испытал бы. Форма, найденная Твардовским, блестяще выражает идею поэтического завещания — требования погибших фронтовиков к тем, кто живы,— к нам с вами.

Наша кинематография будет осваивать все эстетические возможности, позволяющие вызвать в зрителе волю к действию, психологию по-ленински деятельного хозяина жизни.

●

Мы начали этот разговор с примера, приведенного Фернаном Гренье,— примера активнейшего и благородного вторжения советского киноискусства в жизнь.

Надо показать и другой полюс явления. В 1942 году в Москве собрались поэты-фронтовики. Они говорили о роли искусства в сокрушении врага.

Вот какую историю рассказал на этой встрече поэт Алексей Сурков:

«Я не хочу никого обижать, но лозунги: «и в воде мы не утонем, и в огне мы не сгорим», «кипучая, могучая, никем не победимая»... культивировали бездумное самолюбование.

Я помню, как в финскую войну один командир лыжного батальона предстал перед военным трибуналом за то, что погубил батальон. Газетчик спросил его: — Кто же виноват в конце концов?

Подсудимый отвечал: — Раз меня судят, я и виноват. Но если рассуждать по совести, есть еще виновники, но их трудно привлечь. Это кинофильмы, вроде «Горячих денечков», «Истребителей», «Эскадрильи № 5»...

Приятнее было бы, конечно, не цитировать здесь такой горький рассказ. Но, как говорится, из песни слова не выкинешь.

Пусть напоминает об ошибках прошлого пример, приведенный А. Сурковым,— хотя бы для того, чтобы *такое* прошлое осталось позади, не тянулось в настоящее.

Современник относится к искусству как к верному другу — доброму и строгому, правдивому и дальновидному. Такой друг драгоценен.







Б. ЧИРСКОВ, Д. РАДОВСКИЙ, М. АРЛАЗОРОВ

Барьер неизвестности

Среднеазиатский экспресс Москва — Ашхабад.

Вагон-ресторан. Обыденнейшая атмосфера многодневной дороги. Пыль, духота — жужжит вентилятор. Стучат колеса. Все столики заняты. В обычном наборе пассажиров, как примета маршрута, — толстый узбек в шелковой рубашке и тюбетейке, окружённый многочисленной семьей в пестрых халатах; благовоспитанный китаец с маленькой супругой...

Типичная компания командировочных, невылазно засевшая за батареей бутылок. Выделяется могучий красавец моряк и непременный за таким столом «заводила», «остряк» с назойливым тенором. Беспорядочный шум за их столом внезапно обрывается, все оборачиваются...

Вошла молодая женщина... Приостановилась.

Ей лет 27—28. Гладкая прическа, простая белая блузка и туфли на низком каблуке. Она не так уж красива, но хорошо сложена, и вся ее стать, и манеры, полные спокойной, почти мужской уверенности, привлекают внимание.

Активное оживление в компании командировочных, взрыв смеха.

Спокойно оглядев столы, она направляется прямо к командировочным. Компания невольно стихает. Женщина проходит мимо, в угол, где одинокий пассажир, обедая, углубился в журнал.

— Разрешите?

Сценарий иллюстрирован материалами из фильма.

Он вскинул глаза, молча наклонил голову. (Новый взрыв смеха за кадром.) Пассажир вежливо свернул и отложил журнал и, больше не глядя на соседку, уткнулся в тарелку. Она, взглянув на часы, берет меню и неторопливо оглядывается на официантку. Но в это время у столика возникает один из племени командировочных.

— Извиняюсь... Не сочтите за нахальство, но у нас даже разгорелся спор... Вы — артистка!

Она спокойно и доброжелательно улыбнулась:

— Нет, я... обыкновенный человек.

— Да нет, не может быть, — аффектированно поразился «остряк». — Такая внешность... Ну да, я даже видел вас, позвольте, в чем это... — Он подвигает стул.

Отметив это беспокойным взглядом, она, все еще терпеливо, прерывает его:

— Знаете, товарищ, я очень тороплюсь, а мне нужно еще пообедать.

— Торопитесь, здесь? Но куда же, в пустыню? Ха-ха, это остроумно! — Он картинно откидывается на спинку стула и кладет ногу на ногу. — Вообще, знаете, все заинтригованы: три дня в дороге, можно подохнуть от скуки, все перезнакомились, и только вы — это даже загадочно — «всегда без спутников, одна...».

Пассажир, сидящий напротив, вдруг сказал негромко и сухо:

— Сейчас, как видите, со мной... И вы мешаете нам разговаривать.

«Остряк» удивленно обернулся, будто только сейчас обнаружил существование мужчины за столом:

— Вы... разговариваете? Ха-ха, это остроумно...

Но пассажир уставил на него холодный, настойчивый взгляд, не обещающий ничего приятного.

Ноги «остряка» подбираются под стул, стул как-то сам собой уходит из-под него, и «остряк», бормоча: «Ах, так это ваша дама... виноват, виноват», — исчезает.

— Спасибо, — улыбнулась женщина. — Мне пришлось бы потратить гораздо больше слов.

Сосед взглянул ей прямо в глаза, молча кивнул и снова занялся своей тарелкой. Теперь женщина уже с некоторым интересом оглядывает его. Небольшого роста, коренастый, густые брови — ничем не примечательный человек, такие встречаются на каждом шагу. Запоминается только его взгляд — пристальный, острый взгляд много пережившего или думавшего человека; и этот взгляд как-то не вяжется с простым и очень молодым лицом. Деловито и быстро закончив обед, пассажир выпрямляется.

Женщина уже смотрит в окно.

Проносится мимо однообразная равнина пустыни.

— Какая угрюмая, мертвая земля... будто на другой планете, — произносит она.

Он бросает короткий взгляд в окно и откликается односложно:

— Солончаки.

— Я в первый раз еду в эти места... — прибавила женщина. И так как промолчать было уже невозможно, мужчина спросил незаинтересованно:

— А куда вы едете?

— Я? — Она почему-то помедлила и, опустив глаза, наконец ответила: — Я еду в Ашхабад... А вы? — с открытой симпатией взглянула на него. Наконец, кажется, разговор завязался.

— Я — гораздо ближе... — Он посмотрел на часы. Отсчитывает и оставляет деньги на столе, встает, кланяется: — Будьте здоровы,

Несколько озадаченная, она отвечает ему:

— До свидания. Мы очень интересно поговорили.

Он уходит. Еще улыбаясь, она собирается заняться меню, но взгляд ее падает на забытый им журнал. Берет его и поспешно оглядывается. Пассажир, конечно, уже ушел... Это номер «Нового мира». Она перелистывает журнал. Он раскрывается на странице, заложенной спичкой: стихи... У нее удивленно приподнимаются брови. Перевернула страницу: Твардовский, «За далью — даль»...

Тут к ней наконец подходит официантка.

Во весь экран широкое окно вагона; у самого края силуэт знакомого пассажира.

Проплывает панорама безлюдной и голой солончаковой пустыни — темные складки, просоленные круглые впадины...

Неожиданно на мертвом, почти лунном ландшафте, придавая ему фантастический характер, в воздухе, как огромная стрекоза, низко повисает вертолет. Затем, снижаясь, уходит из кадра...

Движение панорамы замедляется, и вот на одиноких строениях маленького, пустынного полустанка останавливается на минуту...

(Наплыв.) Линия вагонов вновь медленно набирает скорость и, уходя, открывает платформу полустанка. На ней с чемоданом знакомый молодой пассажир. Он оглядывается и...

На некотором расстоянии от него с чемоданом у ног — его случайная соседка. Это так неожиданно, что они с минуту молча, без движения смотрят друг на друга...

На платформу с поспешностью опаздывающего вбегает человек в кожаной куртке на молнии. Увидев их, он поднятой рукой приветствует мужчину и направляется к женщине. Поздоровался, что-то говорит ей, жестикулируя. Женщина рассмеялась. Молодой пассажир медленно подходит к ним.

— Товарищ Байкалов? С приездом, — здоровается встречающий: — Рад познакомиться, много слыхал о вас...

Потом подхватывает чемодан женщины:

— Ну что ж, прошу...

И они направляются с платформы.

За домиком полустанка — небольшой, спортивного типа вертолет. Встретивший их, видимо, пилот.

— Товарищ Лагин прислал вертолет,— пояснил он.— Машиной через пустыню все-таки утомительно.

— Значит, Вадим Семенович уже здесь? — заметила женщина.

— Прилетел сегодня... Простите, ваше имя-отчество?

— Вера Борисовна...

Все это говорится на ходу. Байкалов и Вера идут невозмутимо рядом, не сказав друг другу ни слова...

(*Наплыв.*) Вертолет плавно отрывается от земли, поднимается.

(*Наплыв.*) Небольшая кабина — четыре кресла. Одно, рядом с креслом пилота, пустое. На двух задних сидят рядом Байкалов и Вера. Она с интересом смотрит в иллюминатор. Байкалов покосился на свою спутницу и наконец проговорил с легкой иронией:

— Вам ведь, кажется, в Ашхабад?

Она обернулась и в тон ему насмешливо ответила:

— Мне пришлось сойти здесь, чтобы вернуть забытый вами журнал.

Вынула из кармана пальто и протянула свернутый номер «Нового мира».

— Ах, черт, действительно, — взял его Байкалов.— Спасибо.

Вера дружелюбно улыбается.

Уже с некоторым интересом Байкалов искоса оглядел ее. Наконец спросил:

— Вы, вероятно, едете к мужу?

— Ну, знаете, задавать такие вопросы совсем непростительно,— засмеялась она.— Я же не спрашиваю, зачем едете вы...—И отвернулась к иллюминатору.

Внизу раскинулась однообразная, мертвая пустыня. Темная, почти фиолетовая земля вся в рубцах и впадинах высохших озер. А там, где край заходящего солнца плавится на горизонте, полнеба охвачено багровым пожаром заката.

Вертолет скользит в лучах вечернего солнца.

(Наплыв.) Вера и Байкалов сидят молча. Вера по-прежнему смотрит в иллюминатор.

— А вот и наш Летно-исследовательский центр!— крикнул, оборачиваясь, пилот.

Вера с интересом посмотрела вперед...

С восточной стороны небо уже потемнело. В еще призрачных сумерках на пустынных пространствах черной земли островок ярких огней. Все ближе, ближе... Уже различаются белые строения в купах неожиданной здесь зелени.

(Наплыв.) Вертолет плавно снижается над Центром. Во всю ширину кадра внизу вырисовывается этот необыкновенный остров жизни в пустыне. Большой аэродром. Отмеченные красными, белыми, зелеными огнями, тянутся широкие взлетно-посадочные полосы. Вокруг летного поля большие здания ангаров и служб. Линии разнообразных самолетов на нем. В стороне, окруженный зелеными насаждениями, жилой городок: небольшие коттеджи, двухэтажная гостиница...

Постепенно, вплетаясь в ровный рокот вертолета, подымается снизу глухой гул — многоголосая симфония большого аэродрома: рев двигателей, пение аэродинамических труб... Врезался пронзительный визг пронесшегося мимо самолета... Еще один идет на посадку...

Этот звуковой фон, только приглушенный уже стенами здания, переходит в следующий эпизод.

Рабочий кабинет современного типа: большие окна, ни одной лишней вещи. Жужжит вентилятор — жарко...

В комнате четыре очень разных человека. За рабочим столом, на котором разложены графики и документация очередного полета, сидит очень спокойный человек с утомленным, болезненным лицом заводского интеллигента — Соколов. Он в измятой ковбойке с закатанными рукавами.

У стола два традиционных кожаных кресла. В одном из них — подтянутый и очень значительный Казанцев. Ему уже за сорок, но суховатое и сейчас мрачное лицо еще красиво, а когда он встает, обнаруживается высокая, поджарая фигура хорошо тренированного спортсмена. В сторонке, у стены, грузно опираясь о колено и поминутно утирая пот скомканным платком, сидит большой, как медведь, Вавилов. У него грубоватое, но сильное лицо старого воздушного волка и, вероятно, выпивающего человека.

По комнате нетерпеливо ходит Лагин. И по костюму, и по поведению он — явно приезжий. Его пиджак висит на спинке стула; он в белой легкой рубашке с короткими рукавами; но воротник туго накрахмален, безукоризненно завязан галстук. В его тоне, непринужденных и мягких манерах — уверенность хозяина, руководителя. Умное, подвижное лицо со здоровым румянцем и очень живые глаза, то насмешливо блестящие, то вдруг холодные и равнодушные. Именно его ироническим восклицанием и начинается эпизод:

— Вы представляете, как разбушевался Старик! Он ведь уже весь в новых замыслах. «Циклон» для него давно пройденный этап, ну, что-то вроде «Блерио»,— сострил и засмеялся Лагин.— А тут какое-то свечение! Звонки, запросы... Нет, кроме шуток, все это действительно странно... Главное, всякий раз свечение возникает на другой скорости. Значит, и здесь никакой закономерности...

— Ты все-таки не забывай, что на этих высотах и скоростях еще не летал ни один самолет,— с невеселым спокойствием заметил Соколов.— Или ты полагал, что мы не встретим там ничего неожиданного?

— Понятно,— снова нетерпеливо зашагал Лагин.— Но в какой степени все это опасно? Допустим, пресловутое свечение действительно существует...

— Вы что же, считаете, что я его выдумал? Или мне померещилось?— угрюмо спросил Казанцев.

Лагин досадливо поморщился:

— Да нет, Олег Леонидович, ну что вы сразу взъерошились. Если бы мы не придавали значения вашему сообщению, то не затормозили бы ход испытаний почти на месяц...— В напоминании Лагина зазвучало скрытое раздражение.— Вы понимаете, что это значит? На подходе второй экземпляр «Циклона», а график испытаний скомкан. Срываются правительственные сроки... Вы знаете для чего нужны наши данные...

Соколов устало заметил:

— Но тебе, как заместителю главного конструктора, хорошо известно, что задержало нас не только свечение: были неполадки и с двигателями.

— А вот это действительно серьезно...— Лагин сразу насторожился.

Его прерывает звонок телефона. Снимая трубку, он озабоченно прибавляет:

— Кстати, хорошо бы прогнать двигатели еще разок перед завтрашним полетом. Распорядись, Федор Васильевич, для полного спокойствия. (В телефонную трубку.) Лагин слушает... Ага, очень хорошо... Пригласите, конечно, мы ждем. (Вешает трубку.) Ну вот, представитель института прибыл.

Он быстро отходит, снимает со стула и надевает пиджак и снова оживляется:

— Ничего, товарищи, я думаю, что теперь все будет в порядке.

Открывается дверь. Входит Вера. Как и в поезде, она на минуту приостанавливается и обводит спокойным взглядом присутствующих.

Все встают. Лагин с улыбкой радушного хозяина идет к ней навстречу:

— Прошу, прошу, Вера Борисовна,— пожимает ей руку.— Как добрались?

— Спасибо, хорошо.

— Товарищи! Академик Преображенский рекомендовал мне Веру Борисовну Станкевич как своего ближайшего и самого способного сотрудника. (Вере.) Познакомьтесь, пожалуйста.— Лагин общим жестом представляет своих сотрудников. Ближе других оказывается Вавилов.— Николай Иванович Вавилов — командир экипажа самолета-носителя...

Она подходит к каждому; взглянув в лицо, пожимает руку.

— Соколов, Федор Васильевич — ведущий инженер «Циклона», так сказать, хозяин наших испытаний...

Казанцев, не дожидаясь, называется сам:

— Казанцев.

Она невольно задержала его руку, вскинула оживленные интересом глаза:

— Казанцев?

— Да-да, тот самый Казанцев, знаменитый!— шутливо подхватил Лагин.— Присаживайтесь, прошу вас.

Она опускается в свободное кожаное кресло. Обойдя стол, Лагин садится на место, которое до сих пор занимал Соколов, и сразу переходит к делу:

— По ряду причин, Вера Борисовна, нам пришлось поторопиться — назначить полет на завтра. Мы хотели бы сейчас же согласовать полетное задание с проведением вашего эксперимента.

— Да, конечно,— живо откликнулась Вера.— Вы успели установить на самолете наши приборы?

— Все подготовлено,— ответил Соколов.

— Ну, что ж, приступим, товарищи? — начинает совещание Лагин.— Еще в Москве мы с Верой Борисовной разработали...

(Наплыв.) Тот же кабинет. Но за окнами уже совсем темно. В поднимающемся от земли горячем воздухе чуть мерцают огни, отмечающие границы взлетных полос, вершины зданий, ангаров, антенн...

Мизансцена за это время изменилась. Обстановка завязавшейся работы. Казанцев и Вавилов на прежних местах и почти в тех же позах. На столе развернут большой лист — траектория предстоящего полета «Циклона». Цифры высот, скоростей на отдельных участках.

На головном месте за столом уже снова Соколов. Рядом с ним — подсевшая к чертежам Вера с блокнотом; она подсчитывает что-то на логарифмической линейке.

Лагин задумчиво похаживает по кабинету.

Соколов сосредоточенно просматривает графики завтрашнего полета.

— Я думаю, что на этот раз нам удастся так или иначе зафиксировать свечение... (Вере.) Во-первых, ваши приборы. Кроме того, мы заменили пленку в кинокамерах: поставили более чувствительную.

Лагин приостановился и, задумчиво глядя в окно, заметил:

— А ты не думаешь, Федор Васильевич, что дело не только в пленке, но и в яркости?.. По словам Олега Леонидовича, с увеличением скорости полета яркость свечения увеличивается, а вы торопились прервать полет чуть только свечение возникло.

Вера вскинула голову и живо присоединилась:

— Для наших приборов тоже не мешало бы довести явление до большей отчетливости. Если можно, конечно... — вопросительно оглядывается она.

Казанцев откликнулся резко:

— Я прерывал полет точно по заданию. Увеличивайте скорость, высоту — все, что угодно...

Но всегда уравновешенный Соколов на этот раз решительно прерывает его:

— Ни в коем случае! Идти в глубь свечения, пока мы не знаем, что скрывается за ним, как оно себя проявит?..

— Значит, и завтра я окажусь в дурацком положении.

— Ничего, ничего, будем двигаться шаг за шагом, — невозмутимо настаивает Соколов.— В конечном счете, так будет и скорее, чем рисковать...

Лагин, с первой же реплики Казанцева возвратившийся в свободное кресло, с заметным интересом наблюдает за этой короткой перепалкой.

Встревоженная Вера поторопилась оговориться:

— Нет-нет, конечно, прежде всего нужно думать о летчике... Мы-то на земле в безопасности.

— Это как сказать,— иронически прищурил глаза Лагин. — Летчик в крайнем случае катапультируется, и при этом сам, когда ему угодно, нажмет кнопку. А когда «катапультируют» нас, грешных, кнопку нажимает кто-то другой, наверху... Ты и подумать не успеешь, как вылетишь из кресла...

Все засмеялись.

— Федор Васильевич прав, конечно,— уже серьезно сказал Лагин; помедлил, барабаня пальцами по столу, и взглянул на Соколова: — Но ты заметил? Когда Казанцев в первый раз встретил свечение, он, пытаясь разобраться в нем, изрядно замешкался... и пробыл, так сказать, в зоне свечения гораздо дольше, чем ты допускал потом из осторожности... И с ним ничего не случилось. Значит, во всяком случае, можно считать установленным, что в этих границах пребывание самолета в зоне свечения абсолютно безопасно... Может быть, расширим полетное задание на завтра до этих пределов?..

Даже Соколов спасовал перед железной логикой этого вывода. В некотором замешательстве опустил голову, потом молча перевел взгляд на Казанцева.

— Я согласен,— вставая, коротко бросил Казанцев.— Пора действительно кончать с этой канителью.

— Ну вот и превосходно,— заключил Лагин. — Внеси, Федор Васильевич, эти поправки. В остальном полетное задание утвердим.

Казанцев, прощаясь, молча пожал руку Вере Борисовне.

— Я пошел спать,— кивнул он остальным и быстро вышел.

За ним поднялся грузный Вавилов. По-прежнему молча обошел всех, пожал руки и пошел к двери. Теперь Лагин снова возвращается к роли хозяина:

— Замучили вас, прямо с дороги. Сейчас мы вас устроим...

— У Ромашовых все подготовлено,— сказал Соколов.

— Да-да, в гостинице у нас пока не очень уютно, а там вам будет хорошо. Ромашов наш врач. Прекрасные люди. Настоящий семейный дом. Мы все забегаем туда погреться...

На аэродроме затихают звуки заканчивающегося летного дня.

Вавилов догнал Казанцева. С минуту они молча шагают рядом.

По лицам летчиков проходит то свет фонаря, то глубокая тень.

— Зачем ты, собственно, сам лезешь на рожон? — спросил наконец Вавилов.

Казанцев, не глядя на него, с недоброй усмешкой сказал:

— А ты что, рекомендуешь дожидаться, пока этот новенький, как его... Байкалов, напорется на свечение?

— Ну и что... Он помоложе, инженер,—сердито буркнул Вавилов.—Вот и пусть «логарифмические линейки» сами разбираются в этой чертовщине.

И снова летчики идут молча. Казанцев хмуро проговорил:

— Я еще надеялся, что ученые что-то подкинут... В общем, пока я не влезу глубже, ничего не прояснится. А послать меня — и хочется и колется...—Он вскинул голову и заговорил с неожиданным азартом: — Знаешь, как надо бы сейчас действовать? Идти вперед, не сворачивая, пока зверь не выпрыгнет из засады, не обнаружит себя... Он или я! А там пускай инженеры разбираются...— Уже тише, но с той же внутренней силой прибавил: — Это все, что я могу сделать. Но сделать это могу только я; кроме меня — никто другой не может.

— Но-но... нарушить полетное задание? — осадил его Вавилов.

Казанцев насмешливо посмотрел на него:

— А тебе самому будто не приходилось?.. Забыл полет под Курском?

— То была война,— огрызнулся Вавилов.— От того, как я справлюсь и долечу, зависела судьба всей операции, фронта...

Казанцев пристально смотрит куда-то перед собой:

— А тут?.. Не знаешь, для чего нужны наши данные? От этого не меньше зависит...

Он говорит это тихо, размеренно, словно бы взвешивая, и Вавилов тревожно всматривается в него:

— Ты что задумал? — и потом лихорадочно, понижая голос: — Слушай, я еще никогда не продавал товарища... но если ты не бросишь эту блажь, я сейчас же пойду и расскажу все Соколову, самому Лагину...

— Ничего я не задумал, — поморщился и уже вяло сказал Казанцев. Потом добавил угрюмо: — Лагин прямо не говорит, но я-то чувствую — он просто не верит ни в какое свечение.

— Ну да, потому он и храбрый такой. Но ты-то видел его...

Казанцев покосился на Вавилова и усмехнулся:

— Ты думаешь — я боюсь? — Помолчал.— Знаешь, чего я больше всего боюсь?.. Представляешь, если в конце концов за всем этим обнаружатся действительно какие-нибудь безобидные пустяки...

У подъезда Лагин усаживает Веру Борисовну в машину. В это время из темноты на свет фонаря выходит Байкалов. Лагин бросает:

— Извините, минутку,— и отходит к нему:—Рад вас видеть, товарищ Байкалов. Очень кстати приехали.

Обмениваясь рукопожатием, Байкалов пояснил:

— Хочу оглядеться до прихода машины.

— Что ж, правильно... Пройдите к Федору Васильевичу. Он ждет вас. Ну, мы еще успеем поговорить,—торопится попрощаться Лагин.

Байкалов, скользнув взглядом по машине, входит в подъезд.

— Наконец всё! — с радостным вздохом захлопывает дверцу машины Лагин.— И я снова вижу вас...

Вера встретила его заблестевшие глаза и невозмутимо отвернулась. Он положил руку на рулевое колесо, но помедлил. Все еще лукаво глядя на нее, произнес:

— Ночь, машина... бросить бы сейчас Ромашовых, все на свете и умчать вас в пустыню...



Вера удивленно и насмешливо обернулась:

— О-о… вы ко всему еще и стихийная натура… Впрочем, я смутно догадывалась— по румянцу,— что вы почитываете «Мир приключений».

Его задела ирония. Он включил мотор и повел машину. В тон ей язвительно сказал:

— Ну да, я уже знаю по Москве: вы не женщина, вы ученая весталка, вас не интересуют глупые человеческие слабости…

— Нет, почему же… — усмехнулась она.—Но здесь меня действительно интересует только работа, свечение и все, что с ним связано.

К нему возвращается обычная самоуверенность:

— Это уже не так безнадежно; со всем этим я связан довольно основательно…

А в это время Байкалов входит в кабинет. Работяга Соколов уже склонился над бумагами и схемами, но, увидев его, встает и с доброй улыбкой выходит из-за стола:

— Сережа..

И Байкалов неузнаваем. Обычно замкнутый, немногословный, сейчас он весь просиял, как мальчик, влюбленный в отца, которым восхищается.

Они крепко обнялись. Потом Соколов, отстранясь, ласково провел рукой по спине Байкалова и оглядел его:

— Ну?.. Я следил за твоими полетами. Молодец. Спасибо.

— Я ведь только старался летать, как вы.

Соколов пытливо покосился на него:

— Ты что, уже научился красивые слова начальству говорить?

— Нет, Федор Васильевич, это правда,— с радостной убежденностью сказал Байкалов.— Ну, а как вы? Неужели совсем не летаете?

Соколов в первый раз как-то суетливо и слишком горячо возразил:

— Нет-нет, еще собираюсь. Язву у меня, понимаешь, обнаружили, пока не разрешают. Вот, залечу..— оборвал, прошел за стол и, перебирая бумажки, уже с умной

усмешкой над самим собой произнес задумчиво:— Ну, что ж, пожалуй, это правильно: ты свое начинаешь и мое долётываешь...— Опустился на стул и, снова пытливо оглядывая Байкалова, усевшегося напротив, спросил: — Ну как, не ругаешь, что рекомендовал тебя?

— Что вы! Я, как узнал, что опять работать с вами, на любую машину готов!

Соколов опустил голову и сказал беспокойно:

— А я, пожалуй, уже жалею, что втянул тебя...

Столовая и одновременно гостиная в квартире Ромашовых. В углу рояль, у стены диван. За накрытым чайным столом сидят Лагин, Ромашов и его жена Марья Васильевна — пожилая, полная, добрая. Ромашов с увлечением рассказывает, и Лагин, помешивая в стакане чай, внимательно слушает его.

— Вопрос о пределе физиологических возможностей человека в полете самый острый в наших исследованиях. Уже сейчас «Циклон» дал нам, медикам, богатейший материал...

Лагин вдруг спросил:

— Скажите, Александр Михайлович, как у Казанцева со здоровьем?

— А почему вы об этом спрашиваете? Отличное здоровье, — удивился Ромашов.

— Ну, все-таки... Ему ведь за сорок, а перегрузки в полете большие и длительные... Не может быть свечение одной из воздушных иллюзий?

— Ах вот вы о чем! (Усмехнулся.) А вы знаете, кто уже спрашивал меня об этом?.. Сам Казанцев.

— Ну-ну, это интересно...

Но в это время вошла Вера. Она переоделась и, видимо, приняла ванну.

— Ах, какая же вы душечка — румяная, свежая! — встретила ее Марья Васильевна. — С легким паром!

— Спасибо. Такое блаженство после дороги. В вагоне пыль, духота...

— Вот и хорошо, сейчас покушаете...

Вера проходит, оглядывает комнату.

— О, рояль! — заметила она.— У вас кто-нибудь играет?

— Ни жена, ни я, — сказал Ромашов.— Но рояль везде таскаем за собой.

— И, знаете,— подхватила Марья Васильевна,— обязательно находится кто-нибудь играющий, и люди начинают сходиться на огонек. Право, самые хорошие подбираются.

Вера присаживается к столу:

— А меня вот родители упорно готовили в консерваторию, просто мучили, а я взяла и стала физиком.

— Это в духе времени... Помните дискуссию в «Комсомолке» по статье инженера Полетаева, — сказал Лагин и продекламировал:

Что-то физики в почете,
Что-то лирики в загоне,
Дело не в простом расчете,
Дело в мировом законе.

— Вот уж нет,—запротестовала Вера.—Я и музыку-то по-настоящему полюбила, когда стала физиком. А вы, вероятно, единомышленник Полетаева?

— Нет, почему же,— усмехается Лагин.— Я и сам немножко играю, и стихи, как видите, почитываю, но в чем-то он прав.

— Вообще странная это была дискуссия,— задумчиво заметил Ромашов,— особенно аргументы некоторых защитников искусства. Помните? «Человек и в космическую ракету возьмет с собой ветку сирени»... Будто красота, искусство — только украшение.

— Верно, верно! — оживленно поддержала его Вера.— А ведь это действительно огромный вопрос — кибернетическая эпоха и человек. И вправду есть опасность этакого «целесообразного» упрощения, душевного обеднения современного человека. Речь идет о полноте человеческих чувств, о нравственной силе, чуткости...

— Ну, знаете,— Лагин почувствовал вызов, и глаза его иронически прищурились, заблестели.— Я уже не говорю о нашей литературе — она по инерции повторяет азы девятнадцатого века. Современный человек и любит и чувствует уже не так. Но даже не в этом суть. Ей-богу же, в сравнении с быстротой, точностью, чуткостью, ну, скажем, электронной машины — сам человек со своим аппаратом чувств и способностей ужасно старомоден, пасует... Ракета уже обогнула Луну, кружит вокруг Солнца, мчится к Венере, а как только впутывается человек — мы его только-только за пределы земной атмосферы забрасываем с превеликим трудом.— Лагин задорно смеется, и не понять, шутит он или серьезно: — Да вот возьмите наш случай со свечением... И тут летчик — самое сомнительное, самое слабое звено...

На медленном наплыве Лагин продолжает говорить, но слов уже не слышно. Как продолжение спора, громко и полнозвучно вступает рояль...

Та же комната Ромашовых. Играет Вера.

Ужин давно закончен, уже нет Ромашова и Лагина. Только Марья Васильевна сидит за столом с чайным полотенцем на плече. Забыла о посуде, подперла щеку кулаком и заслушалась.

Звучит рояль. Это заключительная громкая кульминация.

Последний аккорд... Но тут же в наступающую тишину откуда-то издали вползает, нарастая, сильный и неприятный звук — смесь грома и воя...

Вера вздрогнула и испуганно обернулась:

— Что это?

Марья Васильевна очнулась:

— Ах, вы знаете... я ведь к моторам так привыкла, что уже и не слышу. А от этого всякий раз просто места себе не нахожу... Что-то там у них, на аэродроме...

Они смолкают и с минуту вслушиваются.

Марья Васильевна жалобно вздохнула:

— Уж лучше играйте что-нибудь громкое... человеческое...

Вера начала сразу с сильных, нарастающих лестницей аккордов — вероятно, Рахманинов. Временами звуки рояля заглушают зловещий вой, но он упорно пробивается, осиливает. С переходом в новый эпизод рояль уходит на второй план. Доносятся лишь отдельные порывы музыки: ее перекрывает могучий и грозный рев двигателя.

Номер гостиницы. Байкалов над раскрытым чемоданом разбирает свое несложное хозяйство. Книги и папки раскладывает на столе. Наконец взял папиросу и прислушался... Закурил, вышел на балкон.

Темная, звездная южная ночь.

Байкалов остановился у перил, вслушался в постепенно стихающий вой двигателя.

— Это у Ромашовых играют...— прозвучал совсем рядом негромкий голос. — Кто-то новый, хорошо играет.

Байкалов оглянулся. Наискосок, под углом — балкон соседнего номера. Слабый отсвет от его раскрытой двери смутно вырисовывает высокую, худощавую фигуру Казанцева в пижаме. Папироса, вспыхивая, освещает глаза и нижнюю часть лица, длинные, нервные пальцы...

Байкалов услышал рояль и, чтобы не мешать, промолчал.

Звук двигателя смолк. Музыка зазвучала громче, отчетливее.

— Значит, вы будете летать на второй машине...— после долгой паузы сказал Казанцев.— Она скоро прибудет?

— Недели через две. Вот хочу пока познакомиться с вашим опытом.

Казанцев ничего не ответил. С минуту они молчат. Вдали снова взревел двигатель.

— «Циклон», — негромко заметил Байкалов.— Не понимаю, зачем они без конца гоняют двигатели?

— Это Лагин... Обжегшись на молоке, на воду дует,— насмешливо откликнулся Казанцев и снова замолк.

Байкалов осторожно спросил:

— Говорят, на скорости шесть тысяч с машиной что-то происходит?

— Ничего не происходит,— резко ответил Казанцев. Огонек брошенной папиросы описал дугу и упал в темноту.— Спокойной ночи,— сухо сказал он и отошел.

Байкалов с минуту постоял, задумчиво докуривая. Теперь он слышит и звук двигателя, и далекую музыку. И кажется, что-то живое, страстное, изнемогая, борется с механической и мертвой силой. Байкалов медленно повернулся и пошел с балкона. Но на пороге удивленно остановился...

Посреди комнаты стоял Казанцев, сосредоточенно разминая папиросу.

— Я постучал. Вы, видимо, не слыхали,— бросил он на Байкалова короткий взгляд. И, не дожидаясь ответа, сказал: — Вы спрашивали о свечении...

— Да,— ответил Байкалов и поспешно напомнил: — Но уже поздно, а у вас завтра полет...

Казанцев не обратил на это никакого внимания, сел в кресло, закурил.

— Так я вам правду сказал,— заговорил он отрывисто,— решительно ничего не происходит. Машина идет как по маслу. На приборах ничего угрожающего. Но успокаиваться не советую. — Усмехнулся и, пристально глядя на кончик своей папиросы, произнес: — Я помню, как мы в свое время переваливали через звуковой барьер или, скажем, столкнулись с флаттером... И я всем нутром своим чую: тут что-то такое же... быть может, хуже... С вами случался пожар в воздухе? — спросил он вдруг.

Байкалов кивнул головой:

— Здорово неприятно.

— В первый раз я так и подумал: пожар!.. Так вот, я предпочел бы, чтоб это был пожар. Там по крайней мере знаешь, что делать...

Он склонился, опираясь о колени. Говорит, не глядя на Байкалова, будто сам с собой разговаривает:

— Я двадцать лет летаю, бывал во всяких передрягах, и, как правило, опасность всегда проявляла себя через поведение машины, капризы управления. Ну, а уж с этим я как-нибудь... А здесь — ничего, ни малейшей подсказки. Только в абсолютной тишине... сначала, как плесень, на фонаре, на обшивке... потом начинает беззвучно

струиться голубоватое сияние. С увеличением скорости оно растет, обволакивает все... Вы приготовьтесь — это чертовски действует на нервы. Понимаете, ни мастерство, ни опыт тут ни к чему. Можешь только лететь и ждать...— Он помолчал, задумчиво прищуря глаза, и произнес: — Интересно, до каких пор оно будет увеличиваться и чем это кончится?

Пауза. Байкалов с напряженным интересом и некоторым беспокойством смотрит на Казанцева.

— Когда не знаешь, что это и как поступить, надо немедленно прерывать полет,— сказал негромко Байкалов.

— А сколько раз это можно — прерывать полет?! — презрительно и раздраженно бросил Казанцев.

— Пока не разберешься теоретически, не найдешь надежной защиты, — твердо сказал Байкалов.

Казанцев в первый раз прямо и пристально взглянул на него:

— Ну да, вы из новых, инженер...— усмехнулся и встал.— Мне Ромашов говорил как-то, что молодые врачи так избалованы богатой аппаратурой, что без рентгена и и множества анализов диагноза поставить не умеют.

Он сделал несколько беспокойных шагов по комнате.

Байкалов еще раз осторожно напомнил о позднем времени:

— Товарищ Казанцев, все это очень интересно. Я вообще надеюсь на вашу помощь и советы. Но, может быть, поговорим об этом завтра, после полета...

Казанцев бросил на него странный взгляд и, не отвечая, проговорил:

— Надо действительно спать,— кивнул головой и вышел.

Яркое утреннее солнце над аэродромом.

Вдоль ангаров Летного центра, мимо стоянок разнообразных опытных машин, мимо бункеров, увенчанных вращающимися антеннами радиолокаторов, идет Байкалов. Он идет уверенно — это его стихия. Он идет, приглядываясь,— здесь ему предстоит работать. Мимо проносится «Волга», которую ведет Лагин. Рядом с ним, на переднем сидении, Вера Борисовна.

Байкалов смотрит им вслед...

На аэродроме — сдержанное оживление ожидания. В стороне застыли наготове пожарные и санитарные машины, выстроились в ряд легковые автомобили.

Лагин мастерски развернул свою «Волгу», плавно осадил и поставил в строй с другими. Вера вышла из машины вслед за ним, с интересом огляделась.

Площадку опоясали группы зрителей — механиков, летчиков, инженеров, работающих в соседних ангарах. Но, как ни интересно, люди держатся на почтительном расстоянии.

Лагин и Вера медленно проходят за линию зрителей, и Вере сразу бросается в глаза огромный четырехмоторный реактивный корабль, величаво застывший на бетонной полосе. Возле него кажутся маленькими фигурки экипажа.

— О, какой огромный! — произнесла Вера, почтительно оглядывая самолет.

— Нет, это самолет-носитель,— почти пренебрежительно заметил Лагин.— Вы смотрите сюда... Вот этого вы больше нигде не увидите...

Она обернулась в сторону, куда он указывал.

Невдалеке, на бетонированной площадке — гигантские топливозаправщики с четким «взрывоопасно» на цистернах, будто впились хоботами в продолговатое веретенообразное тело. К акуле, брошенной на приземистую тележку, присосались могучие чудовища. Оттуда доносится какое-то сопение, чавкание, глухое ворчание...

Лагин на ходу с улыбкой гордости покосился на Веру, проверил впечатление. Из осторожности или, пожалуй, по причине более важной он остановился на некотором расстоянии от места заправки. Вера молчит, а Лагин с минуту смотрит на заправляемую машину оценивающим любовным и властным взглядом творца.

— Какая странная машина,— произносит наконец Вера,— даже на самолет не похожа.

— А это, собственно, уже и не самолет, —улыбается Лагин: — Это гибрид самолета и ракеты.

— То есть?

— Ну, как вам коротко сказать,— щурится он на нее ласково и снисходительно:— «Циклон» начинает и заканчивает полет в относительно плотных слоях атмосферы как самолет... А выше, в почти безвоздушной среде, он несется как снаряд, по законам баллистики. Понятно? — засмеялся Лагин.

Но Вера заинтересовалась серьезно. Она вдруг спросила:

— Самолет-носитель?.. Вы уже упоминали о нем, когда знакомили меня с Вавиловым. Я не поняла тогда, но запомнила...

— Верно,— кивнул Лагин,—он подымает «Циклон» на двадцать тысяч метров, и только оттуда «Циклон» начинает самостоятельный полет.—Ее настойчивый интерес затронул слабую струнку Лагина. На минуту он сам увлекается.—Вы понимаете, в нашей конструкции все брошено на достижение максимальной высоты и скорости. «Циклон» лишен даже обычного шасси...

— Понимаю... Но как же тогда обратно?

— Закончив полет, он снова, уже в воздухе, подвешивается к самолету-носителю... — Глаза Лагина блестят законной гордостью.— Это удалось пока только нам.

— Представляю, какая требуется точность,— задумчиво произнесла Вера.— А, значит, самостоятельно он сесть не может?

Лагин пожал плечами:

— Ну-у... вообще, конечно, сесть можно... — Выразительная усмешка.—Но лучше не надо...

А в это время с противоположной стороны к «Циклону» приближается Байкалов. Механики в специальных костюмах с защитными лицевыми щитками следят за заправочными аппаратами. Тут же тучный человек—представитель «фирмы» двигателей. Промелькнул Соколов. Озабоченно проходя мимо Байкалова, он только мельком оглянулся на него и улыбнулся.

Байкалов у машины... Вот он — ракетоподобный самолет. Верх его выкрашен в белый цвет, брюхо полосатое. Заостренный нос с бивнем, как у меч-рыбы. Короткие крылья отодвинуты к крестообразному хвосту...

Байкалов медленно обходит машину, иногда приседает, всматриваясь. И «Циклон» словно отвечает ему глухим, угрожающим ворчанием: то он чавкает голосом насосов, то присвистывает легкими компрессоров, то рычит горлом автозаправщиков: ррр.., ррр...ррр...

Лагин и Вера медленным шагом идут теперь в сторону самолета-носителя. Лагин оживленно заканчивает свой рассказ:

— А в общем «Циклон» — экспериментальный самолет-лаборатория. Данные его полетов нужны прежде всего для развития «земной» — сверхвысотной и сверхдальней — авиации. Но еще больше они понадобятся завтра для полетов управляемых космических ракетопланов... — Он засмеялся.— Ну, например, для связи с будущими станциями-спутниками. Это тоже часть атаки на Космос.

Вера слушает его с интересом. И, чувствуя впечатление, которое он на нее произвел, Лагин снова смотрит на нее взглядом снисходительным и лукавым:

— Вот! А вы нас не цените...

— Ах нет, что вы. Это удивительно! — горячо возразила она.

Лагин увидел что-то и, озабоченный, на минуту отвлекся. Громко окликнул:

— Федор Васильевич!

По направлению к самолету-носителю быстро идут Соколов и представитель «фирмы» двигателей.

В это время на заднем плане тягач осторожно перевозит «Циклон». По бокам, придерживая машину руками, шагают механики. За шумом мотора Соколов не слышит оклика Лагина.

— Вы идите, идите...— быстро сказала Вера.— Мне даже интересно теперь остаться одной, понаблюдать...

— Это обидно,— тоном обычной своей игры упрекнул Лагин.

— Ах, ну что вы, ей-богу! — с досадой поморщилась Вера и полушутя-полусерьезно воскликнула: — Вы просто не понимаете, насколько вы интереснее, когда увлечены своим делом!

— А вот это убедительно! — засмеялся он.— Извините все-таки...

И он быстро пошел, догоняя Соколова.

Оставшись одна, Вера засунула руки глубоко в карманы своего жакета и огляделась...

Лагин, подходя к Соколову, спросил:

— Федор Васильевич, почему ночью, я слышал, вы трижды гоняли двигатели?

— Клапан перепуска топлива заедало,— сказал Соколов.

— Ну вот! — недовольно вспыхнул Лагин.— Гоняемся за призраком в небе, а у себя под носом не видим!

— Да нет, товарищ Лагин... мелочи...— виновато поторопился успокоить представитель «фирмы».

На площадку выезжает большой черный «ЗИЛ». При его появлении некоторое движение среди зрителей. Их круг невольно сжимается.

Воцаряется тишина.

«ЗИЛ» останавливается рядом с веретенообразным полированным телом «Циклона», уже покоящимся бок о бок с самолетом-носителем. Тут же стоит небольшая группа руководителей полета во главе с Лагиным.

Молодой ассистент, выскочивший с переднего сидения «ЗИЛа», распахнул дверцу.

Встреченный десятками глаз, не без труда сгибая свое длинное тело, из машины вышел Казанцев. Он в необычном, поистине марсианском костюме. Защитного цвета, на шнуровках, в мелких отростках датчиков, костюм туго обтягивает его тело; ноги



кажутся неестественно тонкими. Высокие герметические ботинки на толстой подошве. Руки в черных перчатках. За спину откинут прозрачный гермошлем высотного скафандра. Будто водолаз вышел на площадку: еще минута — и он готов к спуску под воду.

Следом за Казанцевым из машины вышел озабоченный доктор Ромашов. Здороваются. Лагин пожимает им руки с доброй улыбкой.

К группе подошел Вавилов уже в высотном костюме. На минуту задержался хмурым, пристальным взглядом на Казанцеве, тотчас отвел глаза и спросил руководителей:

— Ну как, всё в порядке?

— Молитвами доктора Ромашова,— шутливо сказал Казанцев. Сегодня он весел. В блеске глаз, в затаенной усмешке чувствуется особое возбуждение, скрытый азарт.

— Мои молитвы ничего не стоят по сравнению с нормальным сном перед полетом,— недовольно сказал Ромашов; заметил какой-то непорядок в датчиках, подправляет... К нему тотчас присоединяется ассистент.

— Так я пошел? — сказал Вавилов.

Лагин кивнул.

Вавилов направляется к трапу самолета-носителя.

— Нельзя ли поскорей? — нетерпеливо бросает Казанцев завозившимся медикам.

— Сегодня я во всем чувствую вдохновение,— ободряюще шутит Лагин.

Они стоят небольшой группкой, курят и перебрасываются незначительными фразами. Только в том, как Соколов, не глядя на Казанцева, жадно затягивается своей папиросой, — глубоко спрятанная тревога.

— Значит, смотри — строго, как мы условились,— все-таки не выдержал и проговорил он безразличным тоном.

Казанцев, расправляясь в зашнурованном костюме, взглянул на него, усмехнулся и, ничего не ответив, поднял руки, чтобы надеть шлем.

Ассистент помог ему.

Ромашов сунул в специальный нагрудный кармашек на костюме летчика что-то похожее на авторучку и закрепил. Обернулся к Лагину:

— Мы готовы...

И сразу Вавилов в кабине самолета-носителя нажал пусковую кнопку. Тонко запели электродвигатели.

Лебедка оторвала «Циклон» от приземистой транспортной тележки и осторожно понесла вверх — к выемке в брюхе самолета-носителя.

За остеклением фонаря «Циклона»— полусфера шлема и настороженный взгляд Казанцева...

Еще секунда, и Казанцев исчез: подобно затвору, входящему в винтовочный ствол, «Циклон» вдвинулся в предусмотренную для него выемку. Что-то лязгнуло, зафиксировав положение машины.

В кадре Вера. Теперь с ее точки зрения видно, как Лагин и другие садятся в машину и тотчас отъезжают.

Из-под самолета-носителя торопливо побежали механики, следившие за подвеской.

Захлопнулась массивная дверь самолета.

Неожиданно громко завыла сирена.

Вера оглянулась...

Из пристройки самолетного ангара вырвалась и помчалась к самолету-носителю необычная автомашина, напоминающая линейку. По бокам «линейки» на лавках разместились люди в пластикатовых пневмокостюмах, надетых поверх белых комбинезонов.

Вера так увлеклась этим зрелищем, что не заметила, как на площадке не осталось никого. Люди начали отходить к ангарам, на линию выстроившихся там машин. Граница безопасности явно сместилась.

Сердитый голос прокричал над ее ухом:

— Назад!.. Вы что, не понимаете? Радиоактивность!

Кто-то схватил ее за руку и увлек за собой. Она испуганно взглянула и узнала.

— Ах, это вы? Здравствуйте, попутчик! — растерянно проговорила она, подчиняясь.— Но я действительно не понимаю...

Байкалов и Вера остановились на безопасном расстоянии, смотрят... В глубине кадра «белые комбинезоны» уже прикрыли хвост подвешенного «Циклона» своей «линейкой». Торопливо и слаженно передвигаясь, что-то делают там.

— При чем здесь радиоактивность? — переспросила Вера, виновато глядя на Байкалова.

Тот, наблюдая, отрывисто и еще недовольно объяснил:

— Они вставляют в сопла «Циклона» радиоактивные ускорители горения... уве-

личивается тяга... Но, позвольте...— вдруг обернулся к ней Байкалов,— если вы не понимаете... Я полагал, вы лагинский человек?

Теперь это чем-то не понравилось Вере:

— При чем здесь Лагин?

— Ну-у... Вы вчера уехали с ним, сегодня с ним же приехали.

С затихающим звуком сирены умчалась к ангарам «линейка».

— А-а,— протянула Вера и насмешливо прибавила: — Вы наблюдательны.

— Это моя профессия.

— Вы сыщик?

— В некотором роде.

— Ну, значит, плохой. С Лагиным я без году неделю знакома.

Словно раскаты грома прокатились над аэродромом: это самолет-носитель запустил свои турбины...

...плавно двинулся с места, выруливая на старт.

И снова Вера и Байкалов.

— Я физик,— объяснила она.— А здесь я в командировке, провожу эксперимент.

— Свечение? Что ж вы сразу не сказали! — воскликнул Байкалов с неожиданной горячностью.— Мне с вами очень нужно поговорить!

В это время все задрожало вокруг. «Погодите»,— жестом остановила Вера.

Взревели турбины носителя. Вихри пыли взметнулись за соплами двигателей на бетонной полосе. Четырехмоторный гигант зарычал и медленно двинулся вперед. Быстрее. Еще быстрее...

И вот уже тяжелый самолет с «Циклоном», похожий на кенгуру с детенышем в сумке, оторвался от бетонной полосы...

Байкалов и Вера следят за его взлетом.

Самолет стремительно набирает высоту.

— Товарищ Байкалов! — окликает, подходя, молодой техник.— Товарищ Соколов просит вас зайти на пункт наблюдения.

— Опять не удалось поговорить,— уже доброжелательно улыбнулся Байкалов Вере.— Впрочем, это недолго. Минут через двадцать они вернутся.

Быстро уходит. Вера продолжает смотреть на небо.

Через несколько мгновений самолет уже едва различим, а звук его двигателей еще не растаял, гремит вокруг над огромным аэродромным полем...

На экране радиолокатора белая паутина координат. И по ней, продолжая реальный полет, ползет светящаяся точка...

Пункт наблюдения. Продолговатое помещение без окон. Вдоль стен осциллографы, самописцы, радиоаппаратура. Еще покоятся на роликах рулоны бумажных лент; еще не заработали «кинамы», нацеленные на приборы. Только радиостанция доносит порой обрывки коротких переговоров с воздухом. Только, не переставая, крутятся, фиксируя все звуки эфира, диски магнитофонов. Операторы пункта застыли на своих местах у вверенных им приборов.

Доктор Ромашов устроился у самописцев с табличками «Дыхание», «Пульс», «Давление крови»...

Как астроном, заметивший новую звезду, приник к окулярам телескопического теодолита Лагин.

Рядом с ним Соколов. Он следит по световому табло, с нанесенной на него траекторией полета «Циклона», за движением светящейся точки, рисующей траекторию реального полета машины. Поглядывает на приборы скорости и высоты, расположенные над табло...

В помещение пункта входит Байкалов. Осторожно присоединяется к Соколову. Тот мельком оглянулся на него, тихо сказал:

— Сейчас будет сброс...

Стрелка прибора с надписью «высота» подошла к двадцати тысячам метров. И тотчас радио донесло голос Вавилова:

— Я «938». Подхожу к расчетной точке...—И после паузы, снова: «101»! Ты готов?..

Короткая пауза. Голос Казанцева глухо ответил:

— Готов.

Не отрываясь от окуляров теодолита, Лагин скомандовал:

— Приборы!

Зарокотали «кинамы». По роликам самописцев поползли бумажные ленты. Перья вычерчивают какие-то ломаные линии...

Байкалов не отрывает глаз от табло.

Из динамика радиостанции звучит размеренный бас Вавилова:

— Приготовиться... Внимание...— И через несколько томительных секунд:— Сброс!..

Байкалов и Соколов застыли над табло. Тягостные мгновения ожидания, и вот, наконец, видно, как от большой светящейся точки на табло отделяется меньшая, плавно падает вниз...

На миг вступает четкий стук секундомера: трик-трак, трик-трак...

Маленькая точка перестает падать, начинает двигаться круто вверх...

Голос Вавилова:

— Первая, вторая... камеры работают... Пошел!

— Пошел, — с облегчением выговорил Лагин.

Стремясь проследить за начавшимся движением «Циклона», он быстро вращает штурвал теодолита. Но тут же остановил его: не уследишь... Встал, склонился над экраном локатора.

У светового табло Соколов и Байкалов.

Маленькая точка движется вверх градусов под шестьдесят к горизонту.

— Высота 55 тысяч,— тихо бросает Соколов, поглядывая то на табло, то на приборы. И буквально через несколько секунд:—75 тысяч... 90 тысяч...

Точка «Циклона» ползет вверх по световому табло, повторяя заранее вычерченную траекторию: Казанцев точно выполняет задание...

— Начинаю режим...—звучит его голос.

Описав петлю, точка «Циклона» теперь идет вниз.

— Скорость пять тысяч четыреста,— бросает Соколов, и так же тихо, Байкалову:

— На шесть сто и выше замечалось свечение.

Точка «Циклона» все более стремительно движется вниз.

— Пять семьсот...— отмечает Соколов.— Шесть тысяч... Шесть сто...

Ромашов напряженно, не отрываясь, следит за перьями самописцев...

Голос Соколова за кадром:

— ...Шесть четыреста... Шесть восемьсот...

И вдруг в оркестре — одна острая, тревожная нота...

Характер записи, которую вычерчивают перья, начал изменяться...

Ромашов невольно оглядывается на Лагина...

И тот, видимо, с тем же тревожным нетерпением бросает в микрофон:

— «101»... Как со свечением?

— Мешаете работать,— тотчас резко ответил голос Казанцева.

— Семь тысяч...— отрывистее и суше отсчитывает Соколов.

Нарастая, дрожит, как натянутая струна, пронзительная, тревожная нота в оркестре. Острее, сильнее...

Соколов, уже тревожной скороговоркой:

— Семь тысяч сто... «101», вы превышаете задание, гасите скорость,— сказал он в микрофон.

И веселый, звучный голос Казанцева благодушно ответил:

— Ладно... Еще ни черта страш...

И вдруг — лопнула струна. Звук в оркестре и голос оборвались....

И в тот же миг (*стремительный монтаж*) метнулись одновременно и безжизненно упали перья самописцев, зачертили по лентам мертвые прямые линии... С едва уловимым запозданием светящаяся точка на табло погасла...

Соколов откинул голову, будто его ударили по глазам...

И Лагин, ринувшись к теодолиту, вдруг завращал штурвал в поисках... Но тотчас обернул искаженное тревогой лицо к Соколову:

— Что у тебя?.. Я не вижу «Циклона»..

— Точка исчезла...—тихо произнес Соколов и сразу оглянулся на телеметристов.— Как у вас?

Застывшие у приборов операторы с тревогой следят за руководителями.

— Телеметрия прервана,— откликнулся один из них.

— У меня тоже,— сказал Ромашов.

Тяжелая пауза.

— Да нет, не может быть,— пробормотал Лагин и снова приник к теодолиту. Лихорадочно вращает штурвал в безнадежном поиске...

На аэродроме неподвижно застывшая Вера; рядом группа людей с вскинутыми к небу лицами...

И только через много секунд тяжкий, как вздох, далекий звук долетел до земли...

Пункт наблюдения. Почти та же мизансцена. Безнадежное ожидание. Бледный как полотно Лагин, вытирая лоб платком, медленно опускается на стул.

Неподвижный, словно бы прислушивающийся к чему-то Соколов и рядом Байкалов с бесстрастным лицом.

— С машиной что-то случилось, — сдержанно произнес Соколов.— Но Казанцев, возможно, катапультировался.

— Да, конечно же!..— тотчас ухватился за эту надежду Лагин.— Он безусловно катапультировался! — Встает и с новым приливом энергии бросает Соколову: — Ты заканчивай... Надо выслать вертолеты, проследить приземление.— Он быстро идет к выходу.— Если нет, организовать поиски...

Из динамиков радиостанции громко прозвучал встревоженный бас Вавилова:
— Я «938»... «101» не вышел к расчетной точке.
— Идите на посадку,— бесстрастно скомандовал Соколов.
— Что с ним?
— Идите на посадку!

На аэродроме уже все пришло в движение. Рычали моторы. Один за другим срывались со своих мест автомобили и мчались в разных направлениях. Бежали люди, быстро шли небольшими группами, отрывисто переговариваясь, жестикулируя. Только одна Вера оставалась на месте. Еще ничего не понимающая, но уже чувствующая недоброе, она растерянно озиралась на тревожное движение, возникшее вокруг нее.

Мимо промчалась машина Лагина.

К Вере медленно шел Байкалов. Она обрадованно метнулась ему навстречу:
— Что случилось?..

Байкалов молчит. Она впивается в него взглядом, в котором остаток надежды:
— Почему Казанцев так долго не возвращается?.. Вы же сказали...
— Пойдемте,— негромко и жестко сказал Байкалов.

В звуки оркестра врывается и нарастает, как выражение жестокой темы смерти, рев идущего на посадку самолета-носителя.

— Что?! — упавшим голосом переспросила Вера и тотчас воскликнула: — Да нет же, нет... Вот они возвращаются!..

Она вскинула лицо и вдруг побежала к самолету, несущемуся по взлетной полосе.

— Куда вы? Стойте! — попытался удержать ее Байкалов.— Осторожней! — Он бросился за ней...

... Медленно останавливается самолет-носитель. Почти сразу откинулась дверь пилотской кабины. В ее вырезе со шлемом в руке возник огромный Вавилов. Он оглянулся, и ищущий взгляд его задержался на Байкалове, Вере. Хрипло спросил:
— Он катапультировался?
— Неизвестно,— отрывисто произнес Байкалов.

Вавилов повел взглядом у себя под ногами. Трап еще только подвозят. Не дожидаясь, тяжело спрыгнул, споткнулся и упал на руки. С гримасой, с какой выговаривают страшные ругательства, поднялся. Озираясь затравленным взглядом и не сказав ни слова, медленно пошел со шлемом в опущенной руке...

...И, продолжая тревожное движение, возникшее на аэродроме, поднимается в воздух вертолет, второй... С максимальной для них скоростью вертолеты разлетаются в разные стороны...

Мчится, подпрыгивая на ухабах, машина-вездеход. Углубляется в пустыню.

(Наплыв.) Медленно, почти над самой землей проплывает вертолет... Иногда приостанавливается, висит неподвижно и снова плывет...

Вдали, в необозримой пустыне, странными зигзагами носится машина. То внезапно срывается в порыве бешеной скорости, то на крутом вираже замедляет ход и останавливается как вкопанная, и тогда в ней возникает силуэт вставшего в рост человека...

(Наплыв.) Заполняя весь кадр, медленно проплывает внизу земля, во всех подробностях просматриваемая с невидимого вертолета. Как на рельефной карте — каждая складка, впадина, колючий куст саксаула...

И снова пустыня в зловещем, багровом закате... Одинокая, неподвижная машина вдали... (*Медленным наплывом.*) Она перед нами. За рулем — устало отвалившийся на спинку Вавилов. На коленях развернутая карта, но он уже не ищет: угрюмо, неподвижно смотрит в сгущающиеся сумерки... (*Затемнение.*)

И снова яркое дневное солнце. Кабинет Соколова. Озабоченно-энергичный Лагин говорит по ВЧ с Москвой:

— Что произошло в воздухе, абсолютно неясно... Да, конечно, но пока — никаких следов не обнаружили... Да... понимаю... все будет подготовлено. Хорошо... да... да...

В комнате перед кабинетом устроился штаб поисков. Стол с большой развернутой картой. Перед ним — Соколов и группа пилотов-вертолетчиков. Один из них докладывает, водя карандашом по карте.

Стукнула дверь. Входит запыленный Вавилов с погасшим окурком в зубах. Черное от усталости и пыли лицо, воспаленные глаза, но выражение абсолютно бесстрастное. И только отрывистый вопрос обнаруживает, что спешил он сюда с последней надеждой:

— Ну... есть что-нибудь?

Соколов коротко взглянул на него и молча покачал головой.

— Вот, последний квадрат сегодня обшарили,— буднично кивнул он на карту.

Вавилов подошел, тяжело оперся на обе руки. Смотрит на карту, размеченную квадратами. Летчики, помявшись, отходят.

Теперь рядом с Вавиловым, через стол, только Соколов.

— Это я виноват,— едва слышно выговорил Вавилов.

— При чем здесь ты? — удивленно взглянул Соколов.

— Я знаю, что говорю,— резко сказал Вавилов. Тщетно пытается зажечь выгоревший до конца окурок. Заметил, отбросил в пепельницу. Соколов неожиданно, думая о чем-то своем, тихо сказал:

— А если кто и виноват, то уж, конечно, не ты.

Вавилов с бесстрастным лицом достает новую папиросу. Долго и тщательно разминает, чиркает спичкой и, кажется, весь поглощен этим занятием.

Из кабинета энергичным шагом выходит Лагин, оглядывает присутствующих:

— Ну что ж, товарищи, сделано, кажется, все...

В это время входит Вера. Среди всех этих подчеркнуто спокойных, деловито-сдержанных людей только ее лицо неприкрыто выражает испуганный вопрос, мучительную тревогу. Лагин заметил ее. Предупреждая всякие переживания, быстро сказал:

— Ага, Вера Борисовна! Сейчас звонили из Москвы. Вас просят задержаться и проконсультировать расследование.

— Да,— откликнулась Вера с готовностью сделать все, что требуется.

— Вы не могли бы пока просмотреть материалы полета?

— Да-да, я сейчас же иду в дешифровочную,— обрадовалась она возможности действовать. И сразу же вышла.

— Распорядись прекратить поиски, Федор Васильевич,— обернулся Лагин. Взглянул на пилотов: — Вы свободны, товарищи.

Летчики неохотно выходят.

Вавилов, отвернувшись к окну, жадно раскуривает папиросу.

— Я съезжу еще...— вдруг произносит он и порывисто направляется к двери.



Лагин попробовал уговорить:

— Напрасно, Николай Иванович. Где уж там обломки. С такой-то высоты... Рассеяние какое...

Вавилов только бросил на него воспаленный взгляд и вышел. Теперь, оставшись наедине с Соколовым, Лагин потемнел, задумчиво прошелся по комнате.

— Комиссия вылетела,— бросил он и подошел к окну.

Соколов устало опустился на стул.

Лагин видит через окно, как Вавилов, сбежав со ступенек, впрыгнул в машину и с места рванул ее с бешеной скоростью.

— Говорил с КБ... Старик бушует...— произнес Лагин, не оборачиваясь от окна.— Я снова и снова проверил все ... Я и сейчас убежден, что полетное задание было абсолютно безопасным.

Соколов молчит, потом со скрытой болью признается:

— Я все-таки не могу себе простить, что согласился на его увеличение.

Лагин всем корпусом повернулся от окна.

— Ну, знаешь,— холодно сказал он,— если ты вместо объективного расследования разведешь психологию... Охотников свалить все на нас и без тебя найдется достаточно.

Но боль сомнения снова заставила его зашагать по комнате.

— Да нет, еще возможно, что и свечение тут ни при чем. Да и какое, к черту, свечение, кто его видел?! — почти крикнул он, круто оборачиваясь к Соколову.

— Казанцев, — негромко и четко прозвучало у него за спиной.

Лагин оглянулся.

В дверях стоял Байкалов.

На короткое мгновение, как вступление, зал дешифровочной. За столами с подсветами сотрудники в белых халатах — среди них Вера — просматривают кинопленку, сверяют графики, прослушивают магнитные записи — ищут... ищут...

Мигают огоньки, ползут ленты со столбцами цифр, с графиками, с текстовым материалом. Во весь экран перед нами счетно-решающая машина. Она словно живая: помигивает сигнальными лампочками, щелкает контактами печатающих устройств...

(Наплыв. Крупный план.)

— «А был ли мальчик?»— как говорится где-то у Горького...— сразу вступает Лагин.

Конференц-зал. Члены комиссии и уже знакомые нам — Лагин, Соколов, Ромашов, Вера Борисовна — за столом заседаний, загруженным разнообразными, тут же просматриваемыми материалами. За столом председателя с телефонами и селектором — генерал в форме Военно-Воздушных Сил. В стороне слушает Байкалов. На стенах грифельные доски со схемой последнего полета Казанцева, графики, расчеты, плакаты с разрезом «Циклона», экран для просмотра киноматериалов... Время от времени бесшумно передвигаются сотрудники, подносящие новые затребованные материалы...

— Свечение уже причинило и нам, и здесь, в комиссии, массу хлопот. Но чем подтверждается само свечение? — продолжает Лагин. Он еще несколько напряжен, но делает усилие сохранить обычную свободу манер и выражений.— Абсолютно ничем, кроме сообщений Казанцева. А в какой степени достоверны эти показания, если сам Казанцев усомнился в них? Мне только теперь стало известно, что Казанцев обращался к доктору Ромашову с вопросом, не является ли он жертвой иллюзий...

Ромашов быстро взглянул на Лагина и, склонив голову, тихо сказал:

— Это правда, покойный Олег Леонидович действительно говорил однажды со мной об этом. Его, естественно, волновали непонятные неудачи в попытках зафиксировать свечение... Но в связи с нашей исследовательской работой он ведь находился почти под непрерывным наблюдением, и я, конечно, успокоил его.

Голос председателя за кадром:

— Значит, возможности воздушных иллюзий вы не допускаете?

Ромашов обернулся:

— Как результата болезненного состояния Казанцева — безусловно не допускаю.

Какая-то недомолвка в ответе Ромашова не ускользнула от внимания председателя. За кадром прозвучал его настойчивый голос:

— Значит, вы полностью отрицаете возможность подобных иллюзий?

Ромашов помедлил, заметно волнуясь, заговорил:

— Видите ли... Я должен признать... Были действительно поставлены опыты, которые установили, что искусственные магнитные поля вызывают у людей иллюзию мерцающего света...

Напряженно слушает Байкалов. Лагин заинтересованно наклонился вперед. Голос Ромашова продолжает:

— Предполагают, что такое же воздействие может оказывать иногда на космонавтов и магнитное поле Земли, временно нарушая их зрение...

Лагин удовлетворенно откинулся на спинку кресла.

А дальше следует ряд наплывов, освобожденных от всех подробностей реального заседания. Разве что в них — то дневной свет, то зажигаются вечерние лампы. Только крупные планы говорящих или думающих людей. Это как бы обнаженное внутреннее действие расследования, самый процесс анализа и поиска в его логическом и психологическом развитии...

Уже знакомый нам тучный человек — представитель «фирмы» двигателей — очень взволнованно говорит:

— Нет, я бы не отмахивался так легко от проблемы свечения. Не исключено, что оно электрического характера. В таком случае его воздействие могло расстроить автоматику, поддерживающую безопасный уровень температуры в топливных баках, а это нарушение — вызвать взрыв топлива...

Лагин слушает спокойно и даже соболезнующе.

— Я понимаю мотивы уважаемого представителя «фирмы», изготовлявшей двигатели, — с едва уловимой иронией отвечает он. — Но такое воздействие электрического характера обязательно было бы отмечено приборами... — И, уже строго взглянув на представителя, нанес ответный удар: — С другой стороны, я хочу напомнить, что не дальше, как в ночь перед полетом, при проверке двигателей были обнаружены серьезные неполадки...

Голос председателя за кадром:

— Я попрошу товарищей больше думать об установлении истинной причины катастрофы и поменьше — о чести мундира.

(Наплыв.) Снова солнце, жара... Члены комиссии сняли пиджаки, галстуки...

— Спорить о существовании свечения действительно совершенно бесполезно, — говорит усталый, осунувшийся Соколов. — Практически важнее установить, могло ли оно вызвать катастрофу...

(Наплыв). Снова Лагин, на этот раз серьезный, собранный:

— В нашем распоряжении — магнитофонные записи разговоров с воздухом, — перешел он к самым решительным доводам. — Во всех случаях, когда Казанцев встречал свечение, он неизменно сообщал об этом на Землю. В последнем полете он даже не заикнулся о нем...

Байкалов напряженно слушает.

— Судя по очень спокойным репликам Казанцева, полет протекал на редкость гладко. Вот (он взял записи переговоров): буквально за секунду до катастрофы Казанцев ответил: «Ладно, еще ни черта страш...», то есть «страшного»... Он даже не успел закончить фразы!

...Мигают бесчисленные лампочки счетно-решающего устройства. Бесстрастно и безошибочно пощелкивает и действует кибернетическая машина в дешифровочной...

— Я особенно подчеркиваю, — уверенно и методично продолжает Лагин, — что до сих пор Казанцев, встречаясь со свечением, неизменно уходил от него, прерывал полет. На этот раз он не только полностью выполнил программу, но даже несколько превысил намеченные скорости. Очевидно, у него не было никаких оснований опасаться. Я думаю, что свечения в этом полете вообще не было и к катастрофе оно не имело никакого отношения...

(Наплыв.) Сдержанно, тщательно выбирая слова, заканчивает свою консультацию Вера Борисовна:

— Итак, нам известно такое явление, как свечение атмосферы. Но, заканчивая обзор случаев, по характеру напоминающих наблюдения Казанцева, я должна еще раз подчеркнуть, что все они встречаются и вообще возможны только в значительно более высоких, сильно ионизированных слоях атмосферы. С другой стороны, воздействия «Циклона» на воздушную среду недостаточно, чтобы вызвать нарушение обычных закономерностей. Это возможно только под влиянием силы космического масштаба. Мне приходится согласиться с товарищем Лагиным: до постановки нового эксперимента у нас нет никаких данных, чтобы уверенно ответить, было ли свечение и какова его природа...

И, наконец, крупный план председателя-генерала:

— У нас для этого еще меньше оснований, — сказал он недовольно. — Итак, пока твердо установленным можно считать только два обстоятельства: первое — причина катастрофы проявила себя внезапно, второе — по одновременному выбросу на всех осциллограммах и следующему за этим срыву телеметрии можно предположить какое-то внезапное воздействие на «Циклон»... Это немного, — качнул он головой, подумал. — Давайте рассмотрим теперь, что могло вызвать подобное воздействие...

В это время дверь в конференц-зал распахнулась, и два человека внесли обгорелый, с изодранными краями обломок какой-то плиты. За ними, почти такой же черный от пыли, тяжело шел Вавилов.

Лагин, Соколов, а затем сам председатель и другие члены комиссии вскочили и окружили столик, на который вошедшие положили находку.

— Обломок защитного экрана! — узнал Соколов.

— Я нашел это в пустыне... — проговорил Вавилов.

Лагин, лихорадочно счищая грязь, осматривает, восклицает оживленно:

— Вы посмотрите — характер разрывов, выгиб — несомненный взрыв!

— Да, взрыв... — глухо и хрипло произнес Вавилов, не отрывая взгляда от обломка. — Он не успел...

(Наплыв.) Вестибюль перед конференц-залом. Заседание закончилось, участники, оживленно переговариваясь, выходят. У окна дожидается Байкалов. Из зала вышел Соколов. Байкалов нетерпеливо спрашивает:

— Так что же решила комиссия?

— Мало что прояснилось, — ответил Соколов. — После находки Вавилова наиболее вероятной причиной признали взрыв двигателя.

— А свечение, значит, побоку?

Соколов, пожимая плечами:

— Но данных-то действительно никаких...

В вестибюль выходит Вера. Увидела Байкалова, окликнула:

— Здравствуйте, попутчик! — Подошла. — А я дня через три опять в дорогу, домой. Вы не собираетесь случайно тоже?

— Нет, не собираюсь, — недружелюбно отрезал он. Хмуро глядя на нее, сказал: — А вы своим выступлением очень подкрепили позицию Лагина.

Она удивленно посмотрела на него:

— Какую позицию?.. Я высказала только то, что по этому поводу может сказать современная наука.

Он смотрит на нее злыми глазами:

— А вам не кажется, что бывают случаи, когда современной науке следует не только высказывать уже известные вещи, но и покопаться немного в неизвестном, поискать, побеспокоиться?

В это время вместе с генералом-председателем из конференц-зала выходит Лагин. Оглянулся, окликнул:

— Вера Борисовна! Что же вы, мы вас ждем...

Она оглянулась, но, задетая Байкаловым, торопливо и уже сердито бросила ему:

— Ну, знаете, я физик и привыкла исходить из точно установленных фактов. А до ваших непонятных «позиций» мне нет никакого дела.

Он даже не поглядел ей вслед. В глубокой задумчивости пошел к выходу.

Снова вступает рояль.

После отъезда комиссии у Ромашовых в первый раз собрались люди. За спорами, заседаниями острота несчастья уже притупилась. К тому же Вера Борисовна уезжает — захотелось послушать музыку. Зашел Лагин.

Вера играет с листа, и Лагин, пристроившись рядом на стуле, переворачивает ноты.

За столом с остатками прощального ужина несколько инженеров и девушек из аппарата и лабораторий.

На диване Ромашов, обнял за плечи жену — заслушались.

За роялем, в тени, глубоко упрятавшись в кресло, слушает Байкалов.

Музыка смолкла.

Секунда тишины, и вдруг одинокие и преувеличенно громкие хлопки заставляют всех обернуться.

На пороге стоит Вавилов и во всю силу своих больших рук аплодирует. Он держится совершенно твердо на чуть расставленных ногах, но по воспаленному его лицу, по прилипшей ко лбу потной пряди волос и сумасшедшему блеску глаз становится ясно, что он сильно выпил. Он обрывает хлопки, обводит всех мрачно смеющимся взглядом.

— Му-зи-цируете... — с трудом, саркастически выговорил он непривычное слово. — Понятно... Комиссия решила — никакого свечения нет... значит, и виноватых нет! Поррядок!.. Да и был ли такой — Казанцев, а?

— Бог с тобой, Николай Иванович, ну что ты говоришь, — поспешила встревоженная Марья Васильевна. — У нас Вера Борисовна уезжает, люди зашли попрощаться, что ж тут плохого? А беды все равно не поправишь, и винить тут некого.

Вавилов успокоительно выставил ладони и с деликатнейшим выражением зашептал ей на расстоянии:

— Ни-ни-ни... никого не задену... — И совсем уже секретно, почти выдохнул: — Виноват — я...

И тотчас шагнул в комнату, и с внезапной мучительной силой, громко, словно страшную тяжесть сбросил:

— Я — виноват!

Он будто трезвеет от собственных слов. Пригнув голову и вцепившись руками в ремень, проговорил глухо, с безнадежной задумчивостью:

— Он говорил со мной накануне... Я знал, что он решил идти до конца, «пока зверь не выпрыгнет из засады»... Знал и смолчал, никому не сказал, не остановил... А он пошел и...

Общее растерянное молчание. Только на противоположном конце комнаты Байкалов с очевидным интересом наклонился вперед в своем кресле. Спокойно сказал:

— Я тоже разговаривал с ним в ночь перед полетом. Казанцев очень серьезно относился к свечению. Он не мог пойти на такую авантюру.

— Авантюру?! — Хмельной гнев снова помутил Вавилова. Он рванулся к Байкалову, и только стол на пути остановил его: — Он на подвиг пошел! И для тебя, щенок, тоже — слышишь? Чтобы ты шею себе не свернул... (Ромашов тревожно поднимается с дивана, но Марья Васильевна уже около: «Что ты, голубчик!») — Он рыцарь был! Летчик, а не счетное устройство!..

Марья Васильевна обхватила его, старается увести:

— Пойдем, пойдем, Николай Иванович, со мной...

И он покоряется, бормочет, целуя ей руки:

— Прости, Марья Васильевна... Веди куда хочешь...

А она ласково приговаривает:

— Я тебе рюмочку налью, поговорим, душу со мной отведешь.

Они уходят. На минуту воцаряется пауза напряженной неловкости. Лагин сбросил с лица начальственно брезгливую гримасу и насмешливо покосился на Веру:

— Ну вот вам, Вера Борисовна, к вопросу о пользе богатых эмоций в нашем кибернетическом хозяйстве.

Вера рассеянно взглянула на него.

— Однако как душно, — проговорила она, вставая и отходя к окну.

И Ромашов, все еще растерянный и огорченный, подхватил виновато:

— Да вот ведь все окна открыты, а дышать все равно нечем.

— Пойдемте на воздух! — воскликнул Лагин. Он делает решительное усилие исправить настроение: — Товарищи, предлагаю прогулку в пустыню! Лунной ночью это удивительное зрелище!

— Ах да, ночью там замечательно! — воскликнула одна из девушек.

— Ну вот, — юмористически сослался на нее Лагин. — А в этих делах Анечка понимает.

— Анечка — это не удивительно. А вот что вы, Вадим Семенович...

Общий взрыв смеха. Молодежь оживилась. Все с облегчением двинулись к выходу.

Компания шумно высыпала на улицу. Позади других выходит Байкалов. Чуть задержавшаяся, видимо, для того, чтобы захватить жакет, Вера догоняет Байкалова:

— Вы с нами?

— Нет, я домой.

— Почему?

Байкалов ничего не ответил, и она пошла рядом с ним.

Впереди, вокруг Лагина и Анечки, смех и шутки.

Помолчав, Байкалов вдруг тихо сказал:

— Казанцев в последнюю ночь слушал вас...

— То есть как? — не поняв, испугалась она.

— Он сказал: «Это у Ромашовых играют... Кто-то новый, хорошо играет...» — тем же ровным тоном повторил Байкалов слова Казанцева.

Секунду она шла молча. Потом тихо сказала:

— Я видела его всего два раза. Но словно что-то важное, нерешенное вошло в мою жизнь и осталось...

— Хорошо, что хотя бы так… — усмехнулся он.

Она вскинула к нему лицо, но он почти тут же остановился.

— Ну вот, мне направо… — протянул руку.

Она задержала ее в своей:

— Пойдемте с нами, а?

И Лагин, видимо, наблюдавший за ними, тотчас крикнул:

— Слушайте, Байкалов, перестаньте интересничать. Не ломайте компанию…

— Нет, я пойду, — отказался Байкалов, поклонился и, отходя, крикнул остальным: — Спокойной ночи!

— Нет-нет, беспокойной! — весело крикнул Лагин. Подхватив под руку Веру, он бегом увлекает ее к остальным. — Верно, Анечка? — на бегу подхватывает он и ее. — Вперед, бедуины пустыни!

Анечка берет под руку соседа, тот следующего, и так, длинной цепью, со смехом и говором, они уходят…

Кто-то негромко, с душой запел знакомую украинскую:

Дывлюсь я на небо,
Тай думку гадаю,
Чому ж я не сокил…

Подхватили остальные:

Чому ж не литаю…

Байкалов шагает пустынной улицей городка. Лицо его сосредоточенно.

И уже оркестр и большой настоящий хор подхватывают, переходя в новый эпизод:

Чому мени, боже,
Ты крылець не да-ав…

Неуютный номер гостиницы. Настольная лампа прикрыта газетой. Коричневое прогоревшее пятно на ней. Стол, заваленный бумагами, книгами. А на кровати сидит, как подбитая птица, худой, с лихорадочными глазами Соколов. В одной руке он держит стакан с водой, в другой — таблетку и говорит с тоской:

— Видимо, после беды открылась, проклятая. — Он глотает таблетку, запивает. — Но боль — ерунда! Тоска, Сережка… Теперь уже не пустят… — Он встал, заходил беспокойно мимо Байкалова, присевшего на стул и сочувственно слушающего его. — А сейчас именно я… только мне сейчас надо бы вместо Казанцева лететь! — с мучительной силой воскликнул он, сразу же сел, устало поник, задумался.

И тихо, как вздох, заканчивает хор:

Я б землю покинув,
Тай в небо взлитав…

Байкалов с улыбкой понимания смотрит на Соколова.

Короткая пауза.

— Ничего, слетаю я, — негромко сказал Байкалов. — Думаете, не справлюсь?

Соколов спохватился и сразу ожил, взбодрился. Уже не отделяя себя от своего ученика, воскликнул:

— Нет-нет! Только без горячки. Будем готовиться — обдуманно, тщательно…

— Я с этим и зашел к вам, Федор Васильевич, — сдвинув брови, сказал Бай-

калов. — Комиссия — комиссией, а у меня не выходит из головы рассказ Казанцева. Он так это рассказал! Я будто летел вместе с ним, будто сам видел...

Соколов задумался:

— Не знаю, данных-то действительно нет... Но ты прав: на лучшее надейся, а готовься к худшему. Время еще есть. Посмотри сам материалы полетов Казанцева, поищи...

Байкалов, с недоброй улыбкой:

— Лагин доволен решением комиссии; о свечении он теперь и заикнуться не даст. (Презрительно). Земноводный!

Соколов вдруг не на шутку рассердился:

— Ты — мальчишка, и о людях судишь, как топором... Я лучше тебя вижу кое-какие его слабости, но я знаю его в работе. Он талант, понимаешь! Ты сам-то на чем собираешься лететь? А в «Циклоне» его золотая доля. Старик без него шагу не может ступить.

— Это я знаю, — отмахнулся Байкалов и добавил с иронией: — Когда в него программа вложена, он тебе ее лихо, лучше не надо, отщелкает... Я о человеке говорю.

Соколов бросил на него сердитый взгляд.

— У Старика тоже характерец — не золото... — будто еще возражая, проворчал он, но тут же сам себя поправил: — Впрочем, и судьба у него... Из пастухов попер... Красноармеец в гражданскую... Неистовый, безжалостный, кое в чем и сейчас не шибко грамотный, но это — человечище! — Соколов засмеялся от удовольствия. На минуту задумался и, уже в чем-то соглашаясь с Байкаловым, проговорил негромко: — Я сам примечал — появляются у нас такие... холодные, полированные, с отличной выучкой — идолопоклонники техники. А за этим... Я иногда задумывался, на чем мы, собственно, Америку обгоняем? Ведь есть у них все... Неужели же только тем, что мы, как говорят, числом побольше инженеров отштамповали?.. Нет, — он медленно покачал головой, улыбаясь. — Человек! Все тот же наш человек, с этой его одержимостью идей, способностью продираться сквозь нищету, голод и войны к заветной цели. Вот где подъемная сила!

И снова веселые голоса, смех...

Пустыня, залитая холодным светом полной луны.

Взбудораженная Лагиным компания разжигает костер. Вот и он сам подбегает с ветками сухого саксаула, бросает в огонь и тут же, подхватывая в охапку Анечку, кричит:

— А теперь принесем человеческую жертву... Анечку на костер!

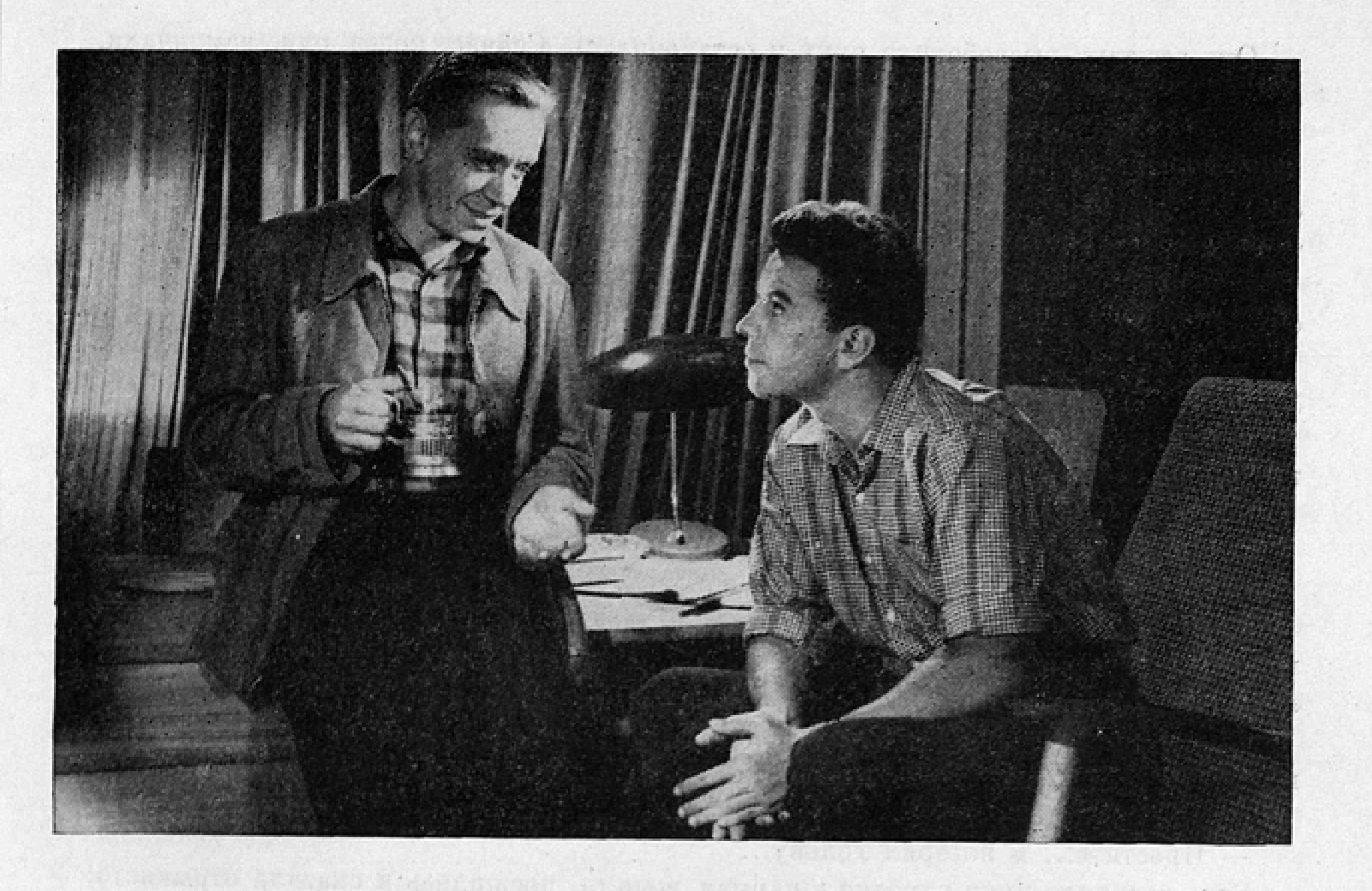
Анечка с визгом вырывается, кто-то еще пытается ее поймать, а Лагин, отряхиваясь, со смеющимся, вопросительно-ласковым взглядом подходит к Вере. Он сумел растормошить и ее — ей весело.

— А вы приятный в компании, — улыбается она. — Простой, веселый... Никак не ожидала.

— Вот тебе на! Впрочем, быть приятным — это тоже требует вдохновения, этому всегда есть причины...

Уклоняясь от уточнений, Вера отвернулась, оглядывается:

— Вы удачно придумали с пустыней. Я видела ее только днем: совершенно волшебное превращение.



Самодовольно улыбающийся, полный веселой готовности еще что-то предпринять, придумать, Лагин выжидательно смотрит на Веру.

Она прибавила:

— Мне рассказывали, что пустыня притягивает... Знаете, это верно — хочется идти, идти...

— Так в чем же дело! — восклицает он и, будто только продолжая забавные шутки с Анечкой, подхватывает Веру под руку, быстро увлекает за собой. — Вперед, бедуины пустыни!

Она засмеялась. Они медленно пошли рядом.

(Наплыв.) Пустыня в лунном мареве. Два силуэта. Вера и Лагин идут рядом, оживленно разговаривая.

Уже издали доносится оклик:

— Вера Бори-исовна!

И еще кто-то:

— Ла-агин!

— Вы слышите? Зовут... — спохватилась Вера.

Но Лагин снова упрямо подхватывает ее под руку:

— Вперед, вперед, они без нас не пропадут!

— А мы?

— Мы пропадем... Я согласен.

— А я?

— Это мы скоро узнаем.

Она все-таки высвободила руку и остановилась. Сейчас, когда они замолчали, Вера снова увидела ослепительную картину ночной пустыни. Медленно обводит удивленным взглядом.

Все вокруг залито холодным лунным светом. Просоленная земля мерцает, как серебряная. Ее края растворяются и тают в мареве горячих испарений, будто пропитанных обволакивающим все сиянием...

— Удивительно, — тихо сказала она. — Уже будто нет земли. Только пространство, наполненное светом. Кажется, что и ты сама растворяешься в нем...

— Да, — произнес он, тонко улыбаясь. — Как наше загадочное свечение... Оно действительно очень опасно...

Это новое напоминание о катастрофе заставило ее нахмуриться и быстро оглянуться.

— Вы можете шутить этим? — с упреком спросила она, вглядываясь в него.

Но он даже не понял. На губах у него блуждает странная улыбка.

— Нет, я уже не шучу... — проговорил он.

Секунду они молча смотрят друг другу в глаза. Внезапно он уверенно и мягко обнимает ее... Она резким движением отстранилась и отступила на шаг. Поправляя прическу, сказала с холодной насмешкой:

— Я, конечно, польщена, — перевела дыхание и добавила со злой досадой: — вы, несомненно, блестящий человек, но... удивительно тупой.

На минуту он растерялся. Провел пальцами по лбу, пробормотал невнятно:

— Простите... я потерял голову...

Вера засунула руки глубоко в карман жакета, поежилась и сказала отрывисто:

— Пойдемте скорей, я начинаю замерзать... Простудиться в дорогу совсем некстати.

Он снял на ходу пиджак, попытался осторожно набросить, но она отвела плечо:

— Не надо.

И Лагин послушно пошел рядом с пиджаком в опущенной руке.

— Послушайте, — сказал он минуту спустя, так, как будто ничего не произошло, — а зачем вам, собственно, уезжать? Я, например, остаюсь.

— Вы считаете — этого достаточно, чтобы осталась и я?

— Нет, вы не поняли... Но, в самом деле, скоро придет второй экземпляр «Циклона». Теперь, после такого решения комиссии, мы тут же начнем полеты. Значит, надо будет сразу ставить эксперимент.

— Во-первых, прислать для этого могут и не обязательно меня, — сказала Вера. — Во-вторых, надо подготовить новые приборы.

Лагин оживился:

— Ну, об этом можно созвониться. С институтом я в два счета устрою!

Она искоса оглядела его и спросила прямо, с холодным и насмешливым вызовом:

— А зачем, собственно?

— Вы ужасная женщина, — засмеялся он.

Но она не приняла шутки и шла молча, опустив голову и задумавшись.

— Вы сказали о полете... — вдруг заговорила она. — Значит, кто-то снова должен повторить полет Казанцева?

Лагин ответил спокойно:

— Почему кто-то? Полетит Байкалов.

Она быстро вскинула голову:

— Байкалов? — Ее, видимо, поразило это. С заметным волнением она повторила вопрос: — Значит, он, несмотря ни на что, повторит полет... в котором уже погиб человек?

Лагин пожал плечами:

— Вы преувеличиваете... Риск, конечно, есть, но ведь почти каждый серьезный испытательный полет есть безусловно осторожная, но иногда даже сознательно планируемая на пределе риска игра с опасностью, с крушением...

Вера слушает его с напряженно-сосредоточенным лицом. Внутренняя тревога заставляет ее бессознательно ускорить шаги...

(*Наплыв.*) Она идет быстро, будто торопится куда-то. Лагин замолк, словно потерял нить, не понимает ее состояния. Молчат они, видимо, давно.

Они идут мимо коттеджей жилого городка. Светит луна. Железная ограда, густые кусты за нею.

Калитка. Лагин вдруг останавливается:

— Может быть, зайдем ко мне?.. Выпьем кофе, вы замерзли, — торопливо прибавил он и даже побледнел от волнения.

— Вы что-то сказали? — обернулась она, и по ее сосредоточенно отсутствующему взгляду он вдруг понял, что она не услыхала или не поняла.

Он криво усмехнулся и сказал сухо и четко:

— Я сказал: здесь я живу. (Вера тотчас протянула руку.) Нет-нет, я, конечно, провожу вас...

Аэродром. Утро. Байкалов торопливо шагает куда-то.

Внезапно оклик: «Байкалов!» — заставляет его приостановиться, оглянуться. Байкалова догоняет Вера:

— А я вас целое утро ищу...

— Зачем? — спросил Байкалов.

Она присоединилась к нему, пошла рядом.

— Послушайте, — заговорила она. — Когда давеча, после комиссии, мы немножко поцапались, я ведь так ничего и не поняла. Я только сейчас узнала, что именно вы полетите на «Циклоне».

— Ну, и что же? — колюче настораживается Байкалов.

— Понимаете, — взволнованно начала она, — меня это и раньше смутно мучило. А тут я вдруг так ясно почувствовала, что за абстрактными вопросами, за физическими формулами, о которых я рассуждала, стоит человеческая жизнь... и удивительный героизм...

— Обыкновенная лабораторная работа, как и у вас, — раздраженно сказал Байкалов. — Я для того вот и копаюсь сейчас, чтобы обошлось без этого самого героизма.

Она с недоумением смотрит на него:

— Вы что, в самом деле, не понимаете? То, что совершил Казанцев, на что идете вы, — ведь это подвиг!

— А что это, собственно, такое?

Она нахмурилась и сказала решительно:

— Подвиг — это... когда человек делает для других людей что-то, что не может сделать никто другой!

— По-моему, это пустяки, — насмешливо сказал Байкалов. — Так не бывает... по крайней мере у нас, в авиации. Любой поступок — плод общей работы...

Его, видимо, очень раздражает этот разговор, и поэтому он сейчас говорит больше и резче, чтобы пояснить свою мысль раз навсегда:

— До меня Казанцев летал, но не довел задачу до конца. Он мой товарищ по работе, как же я могу не доделать?.. После меня множество людей будут летать в тех же условиях, и от меня зависит, чтобы они не бились, чтобы им было легче, чтобы они пошли дальше... Значит, хочу я или не хочу, меня тянет за собой идущий впереди, меня подталкивают следующие за мной. И так вся цепочка усилий, умения, смелости многих других людей подымают не только каждый самолет, но и меня, пилота. — Он усмехнулся. — Я, конечно, не филолог, но что, собственно, означает по-русски само слово «подвиг»? По-двиг... подвигнуть... подвинуть что-то еще на шаг, только и всего.

Они подошли к подъезду лабораторий и дешифровочной и остановились. Он выговорился, успокоился и уже добродушно усмехнулся:

— Наверно, с точки зрения филологов, это страшная отсебятина, а?

Вера засмеялась:

— Наверно... но, знаете, убедительно... Весь русский характер в таком толковании.

Байкалов поморщился:

— Ну, знаете, вы и к этому ухитрились пришить кружева. Вы меня извините, я иду работать...

Она протянула руку, но он неожиданно задержал ее в своей и сказал быстро:

— Впрочем, постойте... Зайдемте-ка на минуту.

На экране темнота. Только маленькая контрольная лампочка освещает руку, лежащую на столе.

Рука нажала кнопку, и вдруг во весь экран возникают, как призрак, голова, лицо Казанцева в высотном шлеме. Оно мучительно искажено и деформировано перегрузкой...

— Боже мой... что это?! — Слабый женский вскрик за кадром.

Лицо тает... Но тотчас появляется в новом кадре, уже нормальное, только охваченное огромным волевым напряжением и потому особенно красивое. Глаза устремлены в какую-то точку впереди, потом тревожно выискивают что-то вокруг.

И вдруг голос Казанцева, голос живого Казанцева произносит:

— За остеклением кабины какое-то голубое свечение... Источник установить не могу...

— Гасите скорость! — врывается голос Соколова, и вспыхивает свет.

Вера сидит, сжав виски ладонями. Она потрясена.

— Откуда это? — слабо выговаривает она.

Но Байкалов охвачен другим — рабочим возбуждением. Он перематывает пленку, торопливо разъясняет:

— Я получил это от Ромашова. У медиков своя кинокамера в кабине. Они изучают состояние пилота в полете... То, что вы видели, это первая встреча Казанцева со свечением. Вы заметили выражение лица, глаз? А теперь смотрите...

Гаснет свет. Снова живой Казанцев. И снова то же тревожно-напряженное лицо, и расширенные, всматривающиеся глаза.

— Это — предпоследний полет, — звучит за кадром торопливое замечание Байкалова. — Вы заметили, опять то же выражение лица, глаз... Теперь смотрите, слушайте...

Записанный на магнитной пленке, прозвучал голос Соколова:

— «101», как свечение?

Казанцев яростно поморщился и промолчал. Стремительно работает рычажками и кнопками управления.

— Отвечайте, «101». Вы видите что-нибудь?

Молчит Казанцев. А когда наконец собирается ответить, Байкалов зажигает свет. Он сразу лихорадочно набрасывается с вопросами на Веру:

— Вы обратили внимание? Казанцев, несомненно, видит свечение, но долго не отвечает на вопрос о нем. И это понятно: ему больше ничего не хочется говорить. Пусть лучше о свечении скажут приборы. А вы помните: на основании его нежелания отвечать в последнем полете Лагин доказывал, что свечения не было...

Вера заинтересовалась, но еще нерешительно заметила:

— Довольно убедительно... Но это доказательство психологическое...

— Погодите, — перебил ее Байкалов, — вот телеметрические записи медицинских приборов Ромашова. Я подложил их под кинопленку. И во всех трех полетах максимум кровяного давления, пульса, дыхания с точностью до секунды совпадает с этими кадрами.

— Это уже что-то объективное, — живо откликнулась Вера. — Но чем оно поможет разгадке свечения? Есть у вас хоть что-нибудь о самом свечении?

— Вот это я и ищу, — упрямо сказал Байкалов.

Он помолчал с минуту и хмуро усмехнулся:

— А Вавилов, между прочим, терзается зря... Не знаю, хотел ли Казанцев идти напролом, только он не успел... Графики Ромашова по-прежнему ясно отмечают момент, когда возникло свечение. Казанцев пробыл в зоне свечения даже меньше, чем в первом полете.

И Вера, уже захваченная его поиском, тотчас спросила:

— Но почему же тогда в первом с ним ничего не случилось, а в последнем произошел взрыв?

— Не знаю... не понимаю... — медленно проговорил Байкалов.

Столик, заставленный телефонами, в кабинете Лагина. Один из них зазвонил.

Лагин протягивает руку, слушает, и на лице его вспыхивает выражение беспокойства и интереса:

— Да-да, конечно, пригласите. — Вешает трубку и медленно поднимается из-за письменного стола в ожидании.

Входит Вера.

— Как я рад видеть вас, — осторожно, выжидательно и чуть виновато встречает он ее.

Она быстро подходит к столу.

— Знаете... — сразу заявляет она, — я подумала... и решила принять ваше предложение задержаться до следующего полета.

Он не верит своим ушам:

— Чудесно! — В некотором радостном замешательстве он обходит стол, направляясь к ней. — А я, сказать по правде, уже и не надеялся...

— Видите ли, — быстро сказала она, — меня все-таки беспокоит бесплодность моей командировки. Я хотела бы еще раз просмотреть материалы, поискать... Вы не будете возражать?

Он бросает на нее пытливый взгляд:

— Вы говорили с Байкаловым?

— Да.

Он скептически усмехается:

— Ну да... Вообще говоря, я не очень верю в эти поиски, материал ведь был тщательно просмотрен для комиссии.

Он прошелся по кабинету и вдруг быстро взглянул на нее:

— Вы, что же... все-таки придаете значение этому свечению?

— Я уже переговорила с институтом, — настойчиво продолжает Вера. — Вы поддержите меня?

— Да-да, и мы, конечно, будем горячо благодарны вам за содействие... Но что же мы стоим? Устраивайтесь... — спохватился он и, пытаясь вернуться к прежнему тону легкой игры с огнем, прибавляет лукаво: — А своего я все-таки добился...

— Нет, я пойду, — протянула она руку. — Если уж оставаться, нельзя терять ни минуты.

Он проводил ее до двери, и лицо его резко изменилось. В каком-то внезапном и беспокойном раздумье он медленно прошел через кабинет на свое место за столом, и долго сидел неподвижно, напряженно размышляя о чем-то. Потом быстро снял телефонную трубку, набрал номер и коротко сказал:

— Федор Васильевич, зайди ко мне.

Через минуту в кабинет вошел Соколов.

Лагин посмотрел на него ясными глазами и сказал небрежно:

— Федор Васильевич, завтра я улетаю в Москву.

— Позволь, — поразился Соколов, — но ведь на днях приходит машина. Ты же собирался присутствовать при первых полетах.

С минуту они смотрят в глаза друг другу. Наконец Лагин, не выдержав, опускает глаза и, перебирая какие-то бумаги на столе, пожимает плечами:

— А зачем, собственно... С тобой все обговорено и подготовлено. Станкевич остается для проведения эксперимента. Мне здесь абсолютно нечего делать...

Огромный ангар. Гулко. Темно.

Суетятся механики.

Приподняв голову, проходит Соколов.

— Вира!

И в ответ громкие щелчки реле и басовитые ноты на миг включаемых электродвигателей.

Над головами людей, в лучах прожекторов, перемещается полированное веретенообразное тело.

По маслянистому асфальту ползет знакомый четкий контур самолета. Вокруг мечутся гигантские тени механиков...

Новый «Циклон». Мостовой кран осторожно несет его от автоплатформы.

В стороне, в полутьме ангара, стоит Байкалов. Он смотрит на «Циклон» одновременно настороженным и жадным взглядом. Самолет! Перед ним тот самолет, на котором ему предстоит единоборство с неизвестностью в высоком и опасном небе...

Знакомая комната при дешифровочной, выделенная для работы Байкалова и Веры. В ней сейчас работает только Вера. На ее столе и даже около, на полу, тесно от коробок просматриваемой пленки и других материалов.

Лаборантка Анечка подносит Вере новую стопку материалов.

— Товарищ Лагин уехал?

— Да, кажется... — ответила Вера, продолжая заглядывать в график и быстро что-то подсчитывать.

В комнате тихо. Анечку томит желание поговорить, поделиться:

— Не понимаю, неужели вам больше нравится этот Байкалов? Угрюмый... Псих!

— Почему обязательно нравится? — с удивленной улыбкой взглянула на нее Вера. — Просто у нас с ним общая работа.

На губах Анечки проплыла джиокондовская улыбка.

— А я летчиков не люблю. Очень уж их много у нас — даже неинтересно... Хорошенькая блузка! Нейлон? — с чисто женской последовательностью спросила она, оглядывая Веру.

— Угу, — продолжает чиркать карандашом Вера.

Анечка вздохнула мечтательно:

— Ах нет... товарищ Лагин — настоящий мужчина!

Вошел Байкалов с большой кипой папок в обеих руках. Он спешит и чем-то озабочен, но приветствует их возгласом:

— Ну, как тут у вас без меня?

— Очень хорошо, — бодро сказала Вера.

— Неужели есть что-нибудь? — на минуту поверил он и даже забыл опустить на стол неудобную ношу.

— Нет, пока ничего... но зато идеи зреют. — Она поторопилась убрать с его стола на пол свои материалы.

Лицо Байкалова потемнело. Он сел, разложил свои папки, и на некоторое время оба молча погрузились в работу.

Подошла Анечка, как-то бочком, глаза сверху вниз. Сняла стопку отработанных коробок и высокомерно удалилась. Байкалов поднял голову и задумчиво сказал:

— Скоро я, кажется, совсем не смогу приходить сюда.

— Много времени отнимает подготовка? — не удивилась и сочувственно спросила Вера.

— Сегодня пришел второй «Циклон». Значит, теперь и полеты не за горами. Все время уйдет на освоение машины.

— Времени так мало! — встревожилась она. — А мы тратим его на разговоры. Давайте работать. — И решительно углубилась в свои материалы.

Он занялся своей папкой, но через минуту снова поднял голову. Молча, долгим взглядом он посмотрел на ее упрямо склоненную голову, и впервые в его глазах появилась благодарная и ласковая теплота.

— Вот, втянул вас в свою работу, а сам бросаю, — сказал он тихо. — Нехорошо.

Она вскинула лицо, полное решимости:

— Это теперь и моя работа...

Медленной панорамой проплывают многочисленные приборы, кнопки и рычаги управления. Иногда глаз останавливается на тех, которые станут важными героями будущей драмы — будут предупреждать, кричать, угрожать, как живые, — и внутренний голос Байкалова за кадром коротко закрепляет их в памяти:

— Высота... Скорость...

А вот рубиновая планка с угрожающей надписью: «Опасно! Радиоактивность!»

За кадром молчание. Но появившаяся рука легла на кнопку, и голос методично отметил:

— Катапультирование...

Расширяется кадр — открывается вся кабина «Циклона». В ней сидит Байкалов, один, со схемой, развернутой на коленях, и медленным, запоминающим взглядом обводит приборы... Потом откидывается на спинку кресла и, как пианист по клавиатуре, быстро и легко пробегает рукой по кнопкам и рычажкам в коротком глиссандо...

В растворе раскрытого фонаря кабины появился Соколов.

— Ты здесь? — и с выражением чрезвычайного сообщения прибавил: — Слушай, Сергей, Лагин прилетает! Вот телеграмма...

Байкалов удивленно:

— Это зачем же... (усмехнулся). Подгонять, вероятно?

— Не думаю. Он же сам заблаговременно уехал... Может, Старик погнал? Ну, да ладно, увидим. — Взял у Байкалова телеграмму и оглядел кабину. — Отрабатываешь сброс?

— Хотел потренироваться.

— А ну, давай, попробуем. — Соколов поднял секундомер. — Внимание... Приготовились... Сброс! — В тот же миг он нажал кнопку секундомера.

Байкалов стремительными движениями по кнопкам и рычажкам производит переключения.

Мелькает рука...

— Все! — Байкалов откинулся в кресле.

Соколов смотрит на остановленный секундомер.

— На три секунды больше, — сообщил он.

Байкалов сказал:

— Повторим...

И уже крупно, в коротком, убыстряющемся монтаже, все те же стремительные движения повторяет рука... И еще раз... Еще раз... Еще...

Ночь. Пятна лунного света на полу, на мебели. Все окна и дверь на балкон открыты — душно.

Стандартная обстановка гостиничного номера. На письменном столе белеют какие-то записи, графики. Тумбочка у кровати, на ней телефон и маленькие дамские часики.

На кровати, укрытая простыней, спит Вера.

Вдруг резкий звонок телефона.

Вера испуганно вскидывается. Ее обнаженная рука снимает трубку:

— Слушаю... Москва? — В трубке неразборчиво бубнит мужской голос. — Ах, это вы?.. — узнала и встревожилась Вера. — Что случилось?

Даже издали слышно, как нетерпеливо и все громче клокочет в трубке голос. Ее лицо вдруг радостно вспыхивает надеждой, ожиданием:

— Неужели нашли?! Ну? — Она быстро подбирает ноги, присаживается на кровати, прикрываясь краем простыни, будто в номере есть еще кто-то, кроме нее. Напряженно слушает.

— Да, тут что-то есть... Погодите, по телефону совершенно невозможно. Я сейчас оденусь, и мы поговорим спокойно.

Клокочет голос...

— Нет-нет, не у вас, этак мы разбудим всю гостиницу. Спускайтесь лучше на улицу. Я сию минуту...

Она бросает трубку, попутно мельком взглянув на часы, поспешно склоняется к стулу, где развешана ее одежда, подхватывает ее...

(*Наплыв.*) И вот, словно вырвался из тисков телефонной мембраны живой, торопливый голос Байкалова. И, подчиняясь его лихорадочному ритму, уже на улице, они быстро шагают рядом:

— Помните, вы спросили меня: почему в первом полете Казанцева все обошлось благополучно, а в последнем — взрыв?.. Но ведь какое-то воздействие свечения могло проявиться не сразу: оно накапливалось понемногу, в каждом полете, и достаточно было последней капли... Вы понимаете, в чем идея?.. А если так, оно, возможно, химического порядка...

— Да-да! А вы знаете, куда это ведет? Диссоциированный воздух химически активен...

И не важно, что слова не очень понятны. По стремительному движению, по их взволнованным лицам и жестам ясно, что после бесплодных поисков они, кажется, напали на след, что несет их стремительный полет какой-то счастливой мысли...

(*И сразу наплыв.*) Уже в обратном направлении, удаляясь, и уже не так быстро проходят они. Судя по жестам, говорит теперь Вера — все еще оживленно, но обстоятельно. Байкалов слушает, кивает головой, иногда возражает.

Они приостанавливаются в глубине кадра, и Вера что-то быстро подсчитывает в развернутом блокноте, поминутно взглядывая на Байкалова.

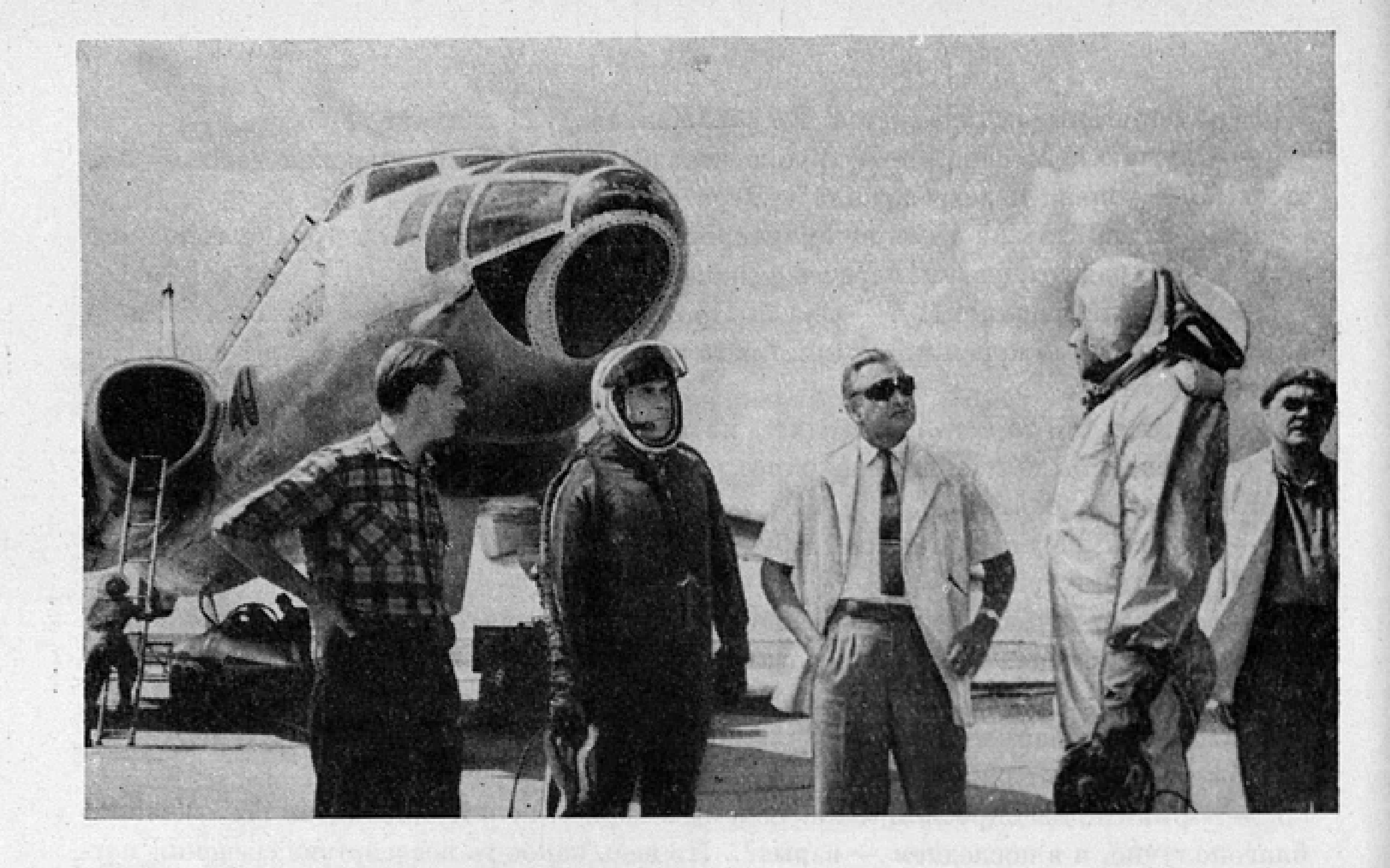
(*И еще один наплыв.*) Часа два или, может быть, три прошло... Только идут они теперь медленно, молча; у Байкалова голова безнадежно опущена.

— Это очень соблазнительно, — виновато нарушила молчание Вера, — но вы видите, по всем расчетам — совершенно невозможно...

— Да. Все опять развалилось, — тихо откликнулся Байкалов.

Они бесцельно проходят вдоль длинного фасада гостиницы с двумя электрическими шарами у входа. Машинально свернули и присели на садовую скамейку.

А тем временем полностью вступила в свои права южная ночь. Открылась таинственная жизнь далеких миров. В бездонном небе зажглись мириады мерцающих световых сигналов. Невидимые радиоструны протянулись к земле, и старательные цикады принимают их с неумолкаемым электрическим треском. Искры и вспышки в черном прохладном арыке. И даже тощие насаждения вдоль тротуара кажутся густыми и таинственными...



— Черт возьми! — тихо, с мучительным недоумением воскликнул Байкалов.— Еще час назад это казалось таким неопровержимым, я так ясно видел этот путевой огонек. И вот совсем ничего — пустота.

— А он действительно был,— улыбкой, движением головы успокаивает его Вера.— Вот увидите. Совсем неожиданно и в какой-нибудь совершенно другой связи он возникнет опять. И вдруг сольется с другими, и тогда все загорится...

Байкалов посмотрел на нее и улыбнулся:

— А вы все-таки хороший товарищ.

Где-то в стороне гулко раздались шаги. Вера испуганно оглянулась и сказала тихо:

— Кто-то идет!..

Байкалов с рассеянным недоумением взглянул на нее:

— Ну и что?

Она ничего не ответила. Отвернувшись, прислушивается. Шаги замирают в отдалении. Она быстрым взглядом окинула его лицо.

— Вы и вправду, кажется, очень хороший человек,— тихо проговорила она, сразу же встала и уже обычным своим тоном сказала: — Ну вот, обменялись любезностями. Давайте расходиться. (Взглянула на часы.) Вы знаете, который час?

Он поднимается, глядя на свои часы. Но она торопливо и смущенно останавливает его:

— Нет, вы не вставайте... Лучше нам возвращаться порознь. Вы посидите тут немного... Ну, выкурите одну папироску...

— Ах, вот оно что!..— Он опускается на скамью. Насмешливо, снизу вверх смотрит на нее.— Вы думаете, дежурный не заметил, что выходили мы почти одновременно?

Она поморщилась:

— Глупо, конечно... Но есть у меня еще эта женская слабость: не выношу подозрительных взглядов в спину.— Кивнула: «Спокойной ночи» — и быстрым, деловитым шагом, ни разу не оглянувшись, пошла к подъезду гостиницы.

Он еще насмешливо провожает ее глазами... Она уже давно скрылась за дверью, а он все продолжает смотреть, забывшись, с улыбкой какого-то тихого удивления. Потом, словно поймав себя на этом, сердито сдвинул густые брови, недовольными движениями нащупал в кармане папиросы, чиркнул спичкой, закурил. Оперся локтями о колени и, попыхивая папиросой, на минуту снова сосредоточенно задумался. Что-то не одобрил, осудил и сразу решил; резким движением бросил недокуренную папиросу на землю. Ее огонек еще светится у него под ногами. Он наступил на него подошвой и тщательно, с силой растер, погасил...

Приехал Лагин.

И вот, как уже было когда-то, Соколов сидит за своим рабочим столом, с интересом слушает. Сам Лагин оживленно ходит по кабинету, рассказывая московские новости и впечатления:

— В общем, все сошло прекрасно... Но ты сам понимаешь, после такого решения комиссии последняя задержка отпадает. И наверху, и Старик — все в один голос: теперь лететь, лететь... Ну, а как тут у Байкалова, кстати? — спросил он с тревожным интересом и надеждой.

— В порядке. По-моему, он основательно подготовился,— сказал Соколов.

— Я не об этом. Что с этими... поисками?

Соколов с легкой усмешкой посмотрел на него:

— Ты же не веришь в свечение.

— Иди ты к черту!

Опустился в кресло. С минуту сидит, молча склонив голову.

— Слушай,— очень тихо и с совершенно необычным выражением лица проговорил он.— Меня все это время сосало... Не виноват ли я в чем в этой истории с Казанцевым?.. Я все, кажется, перебрал, припомнил... В чем же я все-таки виноват? Не формально, ты понимаешь?

— И по существу не виноват,— негромко сказал Соколов.— Байкалов довольно убедительно установил, что полетное задание тут ни при чем. Казанцев успел пробыть в зоне свечения даже меньше, чем в первом полете.

Лагин вскинул на него напряженный, вопросительный взгляд. И Соколов смотрит на него с потеплевшим лицом: его взволновала эта неожиданная минута трудной откровенности.

— Но все-таки я рад, что ты приехал! — воскликнул он с чувством большого душевного облегчения.— Я тогда, по правде сказать, нехорошо о тебе подумал... Я подумал, что ты от ответственности в Москву укатил.

Лагин отвернулся. Постукивая пальцами по столу, смотрит в окно прищуренными глазами:

— А может, так и было?.. Ну, было или не было, а только я приехал! — сказал он и уже с обычной лукавой усмешкой бодро распорядился: — Давай сюда Байкалова. Вавилова, пригласи одновременно и Станкевич. Примем на себя все возражения сразу...

(*Наплыв.*) И уже горячо, заранее ожидая сопротивления, атакует Лагина Вера:

— Сейчас я совершенно убеждена, что свечение было. Я даже определенно склоняюсь к догадке, что это — рекомбинационное свечение. Есть, правда разрозненные, косвенные подтверждения: при свечении чуть замедлялся нагрев обшивки «Циклона»... Очень убедительна догадка Байкалова о химическом характере воздействия свечения. Но дальше — провал... Никаких доказательств этого, объективных данных, фактов мы пока не нашли. Главное, совершенно непонятно, как свечение могло проявиться на этих высотах.— И, чувствуя, что сама невольно расшатывает свою исходную мысль, она восклицает: — Но, значит, надо искать снова и снова! Нельзя торопиться с полетом!

Против ожидания, Лагин, внимательно слушавший ее, сразу почти согласился:

— Ну что ж, если нужно, давайте подумаем...— Он приподнял брови в своей обычной комической гримасе.— Я уже привыкаю к мысли, что мне не избежать крепкой трепки. (Байкалову.) Ну, а что вы?

Вавилов, сидящий в сторонке, пробасил с мрачной иронией:

— Что ж спрашивать: согласен с предыдущим оратором...

— Да, что касается свечения, я думаю так же, как Вера Борисовна. А с ее выводами я не согласен,— сказал Байкалов. — Мы обшарили все. Никаких новых данных мы не найдем. Чтобы добыть факты, надо лететь. А если лететь — незачем откладывать.

— В конце концов, если двигаться осторожно, шаг за шагом...— начал было Соколов.

Но Байкалов тут же перебил его:

— Нет, я как раз хочу предложить сразу, в первом же полете проникнуть глубже в свечение...

— Но-но! Я не позволю играть машиной,— всполошился теперь уже Лагин.— Опять лихорадка Казанцева?

А Вавилов бросил гневно Байкалову:

— Это, помнится, авантюризм, по-вашему?

— Нет, просто расчет,— невозмутимо возразил Байкалов. Мельком Соколову:— Я тебе уже говорил... Я совершенно уверен, что разрушительное воздействие свечения накапливалось постепенно, из полета в полет. Казанцев четыре раза встречался с ним. Так не лучше ли сразу, пока машина еще не затронута, зачерпнуть глубже?

Все позиции перепутались, и на минуту воцарилось озадаченное молчание. Соколов первый покачал головой и одновременно заулыбался:

— Неожиданно, но что-то тут есть... Ну, это мы еще обдумаем, подсчитаем. Во всяком случае, надо лететь. На первый раз в границах скоростей, которые уже прошел Казанцев. Из осторожности я бы только предложил проводить эксперимент раза в два выше...

И вот снова аэродром.

И лебедка уже уносит «Циклон» вверх, к темной выемке в брюхе самолета-носителя.

За остеклением фонаря бесстрастное лицо Байкалова, обрамленное высотным шлемом, кажется сейчас необыкновенно значительным.

Рядом, на площадке, стоят и смотрят на него Соколов, Лагин, Ромашов, несколько инженеров и Вера. Смотрят, покуривая, с невозмутимостью специалистов, и только на лице Веры за внешним самообладанием, за слабой полуулыбкой проходит едва уловимая зыбь волнения и тревоги. Ветер растрепал ее прическу, и Вера все время поправляет ее и, не отрываясь, смотрит... Может быть, только в эти минуты почувствовала она, как дорог ей этот человек.

Снова повторяется то, что было перед последним полетом Казанцева. Только теперь почти все мы видим как бы изнутри кабины «Циклона», глазами Байкалова...

Байкалов смотрит, как уходят вниз шестигранные бетонные плиты площадки, как начальники неторопливо усаживаются в машину и она отъезжает.

Поспешно расходятся инженеры и механики.

Уходит Вера и все оглядывается.

Все шире обзор... Кольцо зрителей. Шеренга санитарных и пожарных машин...

Темная тень наползает на лицо Байкалова. Он поднял глаза.

В приближающемся брюхе носителя — выемка. «Циклон» вошел в нее, потом плавно двинулся вперед.

Два больших никелированных захвата носителя разошлись, а затем одновременно сомкнулись.

Лязгнул металл, и сразу на приборной доске самолета-носителя перед Вавиловым два красных сигнала сменились двумя зелеными.

Вавилов откинулся на спинку и сложил на коленях руки в минутном покое.

Два бортмеханика плотно, как в подводной лодке, задраили дверь самолета-носителя. И все-таки в самолет проникает быстро нарастающий звук сирены...

Она воет почти рядом. В кабине «Циклона» темно. Только в узкую щель, подобную смотровой щели танка, что осталась на стекле фонаря, проникает полоса света, подсвечивающая лицо и глаза Байкалова.

Сирена смолкла... Позади Байкалова что-то звякнуло. Он перевел настороженные глаза на рубиновую планку с надписью: «Опасно! Радиоактивность!»

Нет, планка не вспыхнула...

И в кабине самолета-носителя уже изготовившийся к работе Вавилов тоже смотрит на точно такую же планку...

Снова взвыла сирена, только теперь звук ее быстро идет на убыль.

(*И сразу, пропуская все промежуточные подробности, мягким наплывом.*) Мощно взревели двигатели. Самолет-носитель проносится по взлетной дорожке, отрывается от земли.

В напряжении ответственного взлета большой, грузный Вавилов с неожиданной легкостью, точностью и красотой движений ведет самолет, поглядывает на землю...

Смазанные огромной скоростью, как абстрактный узор, проносятся деревья, строения.

Вся плоскость аэродрома и пустыни вдруг покачнулась и опрокинулась почти вертикально.

Самолет стремительно уходит в высоту.

Вот он уже почти растаял в небе. А на аэродроме еще грохочет звук его двигателей.

Бывалые зрители опускают головы. И только Вера (она сейчас одна в кадре) попрежнему не спускает глаз с пустынного неба.

За обшивкой «Циклона» — будто разъяренное чудовище: с воплем сверхзвукового урагана состязаются в силе голоса четыре двигателя самолета-носителя...

В кабине «Циклона» в полутьме мерцают десятки циферблатов.

На одном из них надпись: «Высота». Стрелка приближается к 20 тысячам метров...

Настороженно смотрит Байкалов. В его телефонах голос Вавилова:

— «102», как у вас?

Ответ Байкалова прозвучал глухо:

— Готов.

На пункте наблюдения отрывистый приказ: «Приборы!» — выдал тайную тревогу Соколова. Сегодня он у теодолита.

И сразу в помещении пункта прозвучал бас Вавилова:

— Приготовиться!..

Ромашов застыл над своими самописцами.

Лагин впился глазами в световое табло.

— Внимание!..— неумолимо продолжает Вавилов.

Замер Байкалов, готовый к действию.

Палец Вавилова лег на красную кнопку.

— Сброс!

Черно-белое тело «Циклона» окунулось в фиолетовую бездну, напоенную ослепительным солнечным светом.

И сразу застучал секундомер: трик-трак, трик-трак...

Падает «Циклон».

Руки Байкалова стремительно движутся по переключателям... Трик-трак... Трик-трак...

Падает «Циклон».

Отваливает в сторону самолет-носитель. Все тише рев двигателей. И все пронзительнее свистит воздух на зализах фонаря. Падает «Циклон».

Трик-трак...— стучит секундомер.

Щелкают тумблеры.

Замерли все, кто на пункте наблюдения.

Падает «Циклон».

Трик-трак...

И вдруг из хвоста «Циклона» мощными струями ударили два факела.

В необъятной небесной пустыне оглушительно загрохотало, покатилось далеким эхом: паф... паф...

«Циклон» решительно ринулся вперед.

— Первая, вторая... камеры работают! — доложил, наблюдая из своей кабины, Вавилов.— Пошел!

Задирая свой бивень все выше, «Циклон» крутой свечой устремился ввысь.

Байкалова прижало к спинке кресла. Лицо исказила перегрузка.

За фонарем кабины стало темнеть. Фиолетовый цвет неба сменился темно-синим. Проступили яркие, большие звезды...

Длинный бивень «Циклона» за стеклом кабины дрожит, как тугая тетива.

Чернеет небо. На приборе высоты: 64... 72... 83 тысячи метров...

Стремительно вращает штурвал теодолита следящий за полетом машины Соколов. Но вот и он оторвался от окуляра: не уследишь, не увидишь...

Лагин не отрывает глаз от табло.
Светлая точка на экране табло еще движется вверх...
В звездном небе «Циклон», освещенный ярким солнцем, описывает дугу, переходит в горизонтальный полет.
Пронзительный свист встречного воздушного потока наполняет кабину «Циклона». Стрелки приборов выстраиваются как солдаты.
— На заданной. Начинаю режим...
И руки Байкалова вновь стремительно движутся по переключателям.
Четыре мощных потока огня вырываются из хвоста машины. Но странно — совсем беззвучно. И только когда самолет уходит далеко в глубь кадра, все опять гремит вокруг: паф...паф... паф...Грохоча, несется за самолетом отстающий от него звук...
С пронзительным свистом машина мчится вперед.
А на наблюдательном пункте — кульминация напряжения.
Все внимание сейчас уже на приборе скорости:
— Четыре восемьсот... пять тысяч... пять двести,— произносит вслух Лагин.— Пять пятьсот...
Он бросил беспокойный взгляд на Соколова:
— Казанцев встретил свечение на шести сто?..

На аэродроме, вскинув помертвевшее лицо в небо, беззвучно шевелит губами Вера, будто и в самом деле она видит что-то.
На приборе скорости в кабине «Циклона» стрелка подходит к шести тысячам.
Напряженное, сосредоточенное лицо Байкалова...
На приборе скорости на мгновение вдруг проступают глаза Казанцева. Он молча смотрит. И в то же время звучит быстрый голос Веры:
— Шесть сто! Это первая скорость Казанцева. Не забудьте, шесть сто!..
Стрелка скоростемера движется вверх: 6050... 6075... и, наконец, 6100...
Байкалов — весь внимание. Его руки на рукоятках управления, готовые в любой момент тем или иным приемом ответить на удар неизвестности...
Но бивень «Циклона» перед глазами Байкалова по-прежнему вспарывает прозрачный воздух.
6200... Свечения нет. Стрелка все дальше заходит за загадочную черту.
6500... С напряжением всматривается вперед Байкалов.
Тело «Циклона» сверкает в лучах ослепительного солнца...
6900... Свечения нет...
Пункт наблюдения. Секунды ожидания, и наконец:
— Скорость семь триста! — в полный голос восклицает Лагин.— Он прошел все четыре скорости Казанцева!
И тотчас голос Байкалова:
— Задание выполнил. Иду на сближение с «938»...
Вновь приникая к окулярам теодолита, Соколов вытер платком лицо...

...И снова аэродром. Но сейчас здесь праздничное оживление.
На бетонированной площадке перед ангарами похожие на взмыленных коней — самолет-носитель и «Циклон». От машин, стоящих неподалеку друг от друга, подымаются струи горячего воздуха. У «Циклона» стерты полированные бока.

Толпа зрителей и тех, кто принимал деятельное участие в сегодняшнем полете, плотным кольцом окружает самолеты. Вот и Вера старается протиснуться вперед. На лице ее радость, облегчение и в то же время особый, напряженный интерес.

По трапу спускается экипаж самолета-носителя во главе с Вавиловым.

Но в центре внимания — Байкалов.

Встав на П-образной стремянке по обе стороны самолета, два механика осторожно вынимают летчика из тесной кабины «Циклона». Так когда-то с боевых коней снимали рыцарей в полном снаряжении.

Встав на стремянку, Байкалов устало улыбнулся приветствующим его людям, начал неторопливо спускаться вниз. На минуту он пропал в толпе дружно атаковавших его инженеров, переполненных вопросами.

Но прозвучал повелительный голос Лагина:

— Потом, потом. Все вопросы на разборе полета.

Он решительно раздвинул круг своих сотрудников, и Вера почти рядом увидела Байкалова.

— Ну что? — воскликнула она торопливо.

Но Байкалов будто не слышит и не замечает никого. На его лице смертельная усталость и какая-то странная озабоченность. Вот его сосредоточенно-вопросительный взгляд скользнул по Вере. Но в тот же миг летчика энергично взял под руку Ромашов. С другой стороны шел Лагин. Расчищая проход в кольце людей, они повели Байкалова к машине. Соколов последовал за ними.

Вера проводила Байкалова чуть обиженным взглядом.

Хлопнули дверцы.

Лагин сел рядом с шофером, Байкалов сзади — между Ромашовым и Соколовым.

Шофер настойчиво посигналил. Толпа расступилась. Машина ринулась вперед.

Вера постояла, глядя им вслед, и, задумчиво опустив голову, медленно пошла.

— Ну-с, какие все-таки самые общие впечатления? — нетерпеливо обернулся. Лагин.— Конечно, если вам нетрудно.

Байкалов, полулежащий на заднем сидении, вяло ответил:

— Существенного — ничего.

Лагин закивал: «Ну-ну, поговорим...». Отвернулся.

Тогда Соколов негромко и осторожно спросил:

— Ну, а свечение?..

Пауза показалась Лагину вечностью. Но он даже не пошевелился.

Байкалов устало прикрыл глаза, хмуро произнес:

— Ничего не видел.

— Ага! — теперь Лагин всем корпусом обернулся к ним и воскликнул торжествующе: — А что я говорил! Удивительно все-таки, как заразителен коллективный психоз; ведь даже я заколебался. Ну, теперь вы убедились, что и в гибели Казанцева свечение ни при чем?

— Пожалуй...

— Ну что ж, отлично! — оживился Лагин.— Теперь мы можем спокойно двинуться вперед... По-моему, у нас все основания в следующем полете смелее прибавить скорость. Как думаете, Сергей Федорович?

Байкалов устало ответил:

— Я согласен...

Пустынный зал дешифровочной. Громко тикают часы. Только в глубине, за раскрытой дверью, одиноко светится стеклянный столик.

Вера сидит над очередной порцией материалов. Но сейчас она задумчиво смотрит куда-то перед собой.

Перед ней на столе лежат записи институтских уникальных приборов. Установленные на «Циклоне», они принесли сведения о сегодняшнем полете Байкалова.

Вера вздохнула и вяло начала собирать записи.

Тихо скрипнула дверь.

Вера обернулась.

На пороге стоял и улыбался Байкалов.

— А вы все еще здесь? — с ласковой насмешкой сказал он негромко.— Все роетесь...

— Как всегда,— сухо ответила она.

— Но разве вам ничего не сказали? — удивленно спросил он, подходя.

— А мне и не нужно было говорить; на самолете были приборы.

Он заметил лежащие перед ней материалы, небрежно взял какую-то карточку и усмехнулся:

— Ну, и что они вам сказали?

— Пока ничего,— отчеканила она.

Он отбросил карточку на стол и с каким-то душевным размахом сказал:

— Ну, так я вам скажу. Я там был... Нет никакого свечения... Нету! — с некоторой даже грустью добавил он.

Вера, с холодным упорством:

— Я по опыту знаю, что одного эксперимента еще мало, чтобы утверждать что-то или полностью отрицать.

Он сел и, внимательно, с необычной мягкостью всматриваясь в нее, спросил:

— Вы чем-то раздражены?

— Я? Ничуть! Просто немного устала.

— Так оставьте это, пойдемте на воздух,— живо сказал он. Вдруг засмеялся.— Вы, кажется, огорчены, что я перед вами живой и здоровый, что ничего не случилось...

— Ну, что вы говорите,— отмахнулась она с досадой.— Но вы действительно сегодня странный...

И тогда прорвалось все его скрытое возбуждение. Он опять засмеялся, заговорил и шутливо и страстно, будто выпил немного:

— Странный? А вы понимаете, что чувствует человек после такого полета?! Ступишь на землю, вдохнешь всей грудью — воздух чертовски вкусный! Небо, трава — будто вымыты вновь. И вы...— Он смотрит на нее так, будто впервые увидел.— Мне ужасно нужно поговорить с вами!

Она растерянно и удивленно слушает его. Но тут он положил свою ладонь на ее руку и потормошил:

— Вставайте, вставайте! Ну, отложите ваши поиски на завтра...

И это «ваши» больно задело ее. Она склонилась над столом и сделала попытку вернуться к работе:

— Если меня не будут отвлекать, я закончу мои поиски быстрее.

— Послушайте,— умоляюще сказал он.— Я отлетал и сегодня свободен. В первый раз за все время совсем, от всего свободен. Понимаете? Завтра все начнется сначала. А сегодня... Пойдемте куда-нибудь... Давайте гулять, бегать, что ли... Знаете, пойдемте в пустыню! — вскочил он.

— Нет! — упрямо покачала она наклоненной головой.— Теперь уж меня, наверное, через день или два попросят отсюда. Я должна использовать каждую минуту.

И тогда, в таком же горячем порыве внезапного раздражения, он бросает ей безжалостно:

— Но какой в этом смысл теперь! Я прошел через все четыре скорости, на которых Казанцеву показалось, что он видит свечение, и ни на одной из них — ничего! Я как бы сразу четыре полета проверил — вы понимаете?!

А она с упрямством отчаяния:

— Но в один день, а он — в разные... Позвольте...—и глаза ее широко раскрылись и тотчас зажмурились, будто ударил в них яркий свет. Провела пальцами по лбу в усилии поймать, закрепить: — Что я подумала...— И вдруг в мучительной раздвоенности чувств и внимания заговорила лихорадочно, страстно: — Уходите! Прошу вас — уходите... Мне надо спокойно подумать. Уходите, умоляю вас...

Он посмотрел на нее сверху вниз и пошел к двери, сильно размахивая руками, словно некуда было деть излишек силы.

У порога Байкалов приостановился, еще раз оглянулся и бросил:

— Эх вы!.. Был у человека свободный денек...— Он засмеялся, по-цыгански обнажив зубы, и вышел.

Вера сжала кулаками виски и с минуту сидела так, наклонив голову. Потом порывисто встряхнулась, выпрямилась. Ее руки метнулись по столу.

Уже поздний вечер. В портативном радиоприемнике на тумбочке приглушенная музыка — тот самый фортепьянный концерт, что играла Вера в первый вечер у Ромашовых.

Байкалов, закинув руки за голову, прилег на кровать. На лице его необычное выражение сосредоточенного и радостного покоя.

Нерешительный, как скребок, потом короткий и твердый стук в дверь.

— Войдите.

В комнату как-то бочком проскользнула Вера. Закрыла дверь, прислонилась к косяку.

Байкалов медленно подымается.

— Вы все-таки пришли...— произнес он.

— Я все-таки пришла,— как эхо откликнулась она.

Байкалов сделал несколько нерешительных шагов, но не навстречу ей, а куда-то в сторону, словно освобождая Вере дорогу, остановился и сказал:

— Ну, что же вы, входите...

И как только Вера почувствовала, как он оробел и растерялся, к ней сразу вернулись ее обычная уверенность и спокойствие. Неторопливо и твердо она прошла мимо Байкалова к столу, с интересом оглядела комнату. Остановилась, окинула взглядом

разложенные на столе бумаги, стопки книг. Взяла и уже раскрыла верхнюю, научно-техническую, когда увидела под нею томик стихов Луговского. Вера смотрела на книжечку, и на лице ее расплывалась медленная улыбка.

Байкалов остался у нее за спиной. Он стоял неподвижно и молча, когда Вера, не оборачиваясь, весело сказала:

— А вы знаете, когда я нашла забытый вами журнал — помните? — я перелистывала его, и меня ужасно интересовало: что же вы все-таки читали? Роман, научно-технический очерк... стихи?

— Конечно, очерк.

— Э, нет... Вас выдала спичка. Вы заложили спичкой поэму Твардовского,— засмеялась она и, быстро перебирая один за другим тоненькие томики: — Да что говорить, вот же улики: стихи, стихи, стихи. Вы любите стихи!.. Зачем вы стесняетесь этого?

— Я ничего не стесняюсь. Просто никому нет никакого дела до этого.

Тут она обернулась и с упреком посмотрела на него. Сказала с обидой:

— Ну, знаете, а это уже просто нехорошо.

И тогда упрямое и злое выражение его лица растворилось в широкой, застенчиво-доброй мальчишеской улыбке.

— Ладно... К вам это не относится,— проговорил он с усилием, и от этой впервые открытой и беззащитной его улыбки ее сердце сжалось с такой внезапной и горячей нежностью, что она сразу же отвернулась, отошла, села на его кровать и, уже не пытаясь скрыть своего волнения, опустила лицо в ладони. Он стоял неподвижно, в страшном напряжении и тревожно, испытующе смотрел на нее.

Так, склонившись и закрыв лицо, она услышала первый, неуверенный шаг. И как стук останавливающегося сердца, четко, медленно звучат осторожные, но твердые шаги... ближе... ближе. И вот он уже рядом...

Вера вскинула голову и посмотрела на Байкалова снизу вверх... Положила руку на его руку.

— Знаете...— Ее лицо, глаза светятся таким чувством, что кажется — сейчас вырвутся беспорядочные слова любви. И с той же силой дрожит ее голос: — Есть еще последняя вероятность, что причина свечения— не одна... что дело, может быть, в комбинации причин, понимаете? — Она виновато, умоляюще смотрит на него. Может быть, это только последняя инстинктивная попытка женщины задержать неизбежное, или их новое чувство так неразрывно сплелось со страстью их общей работы, поисков. Но она продолжает настойчиво, поспешно:— Я хотела сегодня найти... не нашла... Но я еще раз попытаюсь... еще раз...

Сдвинув брови, он сверху смотрит в ее поднятые к нему глаза.

— Почему мне с вами всегда так мучительно трудно? — глухо сказал он и отвернул лицо.

Шум большой площади неожиданно ворвался в комнату. А затем раздался мерный перезвон курантов.

Вера вздрогнула и медленно опустила руку. Байкалов подошел к тумбочке, резко выключил приемник и сказал отрывисто:

— Что касается вашей догадки, то для меня все уже решено. Послезавтра — полет. Мне поздно уже сомневаться, искать. Я готов ко всему.

Он отошел от нее, посмотрел на часы и прибавил жестко:

— К тому же и день мой кончился. Завтра — режим...

Вера поднялась. С минуту постояла, задумчиво опустив голову. Засунула обе руки глубоко в карманы своего жакета и так, с опущенной головой, очень медленно направилась к выходу. Байкалов торопливо подхватывает свой пиджак со спинки стула.

— Не провожайте меня,— сказала она, не оглядываясь, но словно видя все, что происходит у нее за спиной.— Ваш день кончился.

Байкалов остановился с пиджаком в руке. Она вышла за порог и повернулась. Одна рука на приоткрытой двери, другую она положила на притолоку. Она смотрит на него со слабой улыбкой, в которой и ласка, и укоризна, и горечь прощания.

— А это был действительно в а ш день,— сказала она и тихо закрыла дверь.

С ревом вырвался на экран стремительно набирающий высоту самолет-носитель.

В дешифровочной пусто. Только одна Вера у своего столика роется в груде каких-то материалов. Сейчас она лихорадочно отбирает, сравнивает что-то, откладывает...

Вбегает Анечка.

— Они уже взлетели,— оживленно сообщает она. Но, увидев одинокую фигуру Веры, приостанавливается: — А почему вы не пошли, Вера Борисовна?

Вера бросает на нее рассеянный взгляд и, не ответив, еще быстрее перебирает пачки бумаг, словно ищет что-то.

— Вы поссорились?.. Он вас обидел?..— затаенным голосом проговорила Анечка, приближаясь.— Как я вас понимаю!

— Ну, значит, ты понимаешь больше, чем я сама,— пробормотала Вера, не отрываясь от работы. Наконец нашла, быстро просмотрела, неожиданно вскинулась: — Анечка!..

— Вы меня?

— Понимаешь, я, кажется, нашла! — взволнованно произнесла Вера и тотчас заговорила лихорадочно, торопливо.— Во всех полетах, в которых Казанцев видел свечение, отмечалась большая активность Солнца... В полете Байкалова этого не было.

— Да? — неопределенно откликнулась Анечка.

— Это единственное, что их отличает, понимаешь?— все более волнуясь, продолжает Вера. И вдруг тревожно:— А что сегодня?.. Позвони на метеостанцию... Погоди, я сама!..— Подбегает к телефону.— Метеостанция?..Как сегодня Солнце?.. Точнее, подробнее!..

Повесила трубку. Отходит, в страшном беспокойстве, машинально повторяет: — 68!.. 68!.. Такого не было...— На минуту замерла в нерешительности.

— Что с вами, Вера Борисовна? — испуганно проговорила Анечка.

Вера провела рукой по лицу. Вдруг поспешно направилась к столу, схватила логарифмическую линейку, что-то лихорадочно начала высчитывать...

И еще пронзительнее визг воздуха от колоссальной скорости «Циклона». Еще стремительнее и круче, как сверкающий нож, выносится «Циклон» из-под отваливающего в сторону самолета-носителя. Почти вертикально устремляется ввысь. Огненный хвост мчится за ним...

Кабина «Циклона». Напряженная фигура Байкалова под чудовищной перегрузкой. В том же ракурсе и так же деформировано мучительной тяжестью его лицо, как когда-то лицо Казанцева на просмотренной пленке...



...Задыхаясь, бежит по аэродрому Вера.

Вот уже совсем недалеко пункт наблюдения. Но как бесконечно медленно он приближается...

Еще несколько десятков шагов... еще...

...В черном звездном небе «Циклон» описывает дугу и переходит в горизонтальный полет.

В кабине Байкалов. Перегрузки уже нет. Его сосредоточенный взгляд устремлен вперед, скользит по приборам:

Циферблат высотомера: стрелка на 92 тысячах метров.

Ползет вверх стрелка прибора скорости: 4800... 5000... 5200 километров...

Крупно: наземный прибор, фиксирующий скорость. Стрелка его ползет вверх: 5500...6000...

Пункт наблюдения. Лагин, Соколов, Ромашов на своих обычных местах. Многочисленные сотрудники застыли у приборов. Приглушенный электрический свет, напряженная тишина, в которой ритмично отщелкивают механизмы.

Внезапно громыхнула, распахиваясь, дверь. Вбежала Вера. Задыхаясь, в изнеможении опершись о стену, она выговорила беспорядочно:

— Надо предупредить... сегодня он встретит свечение...

Лагин оторвался от теодолита. В работе он неузнаваемо властен и резок:

— Кто пропустил посторонних?.. Прекратить немедленно! — Снова впивается взглядом в окуляры теодолита. Вращает штурвалы, пытаясь обнаружить «Циклон».

Соколов подчеркнуто спокойно подошел к Вере. Видно, как, успокаивая, он положил руку на ее плечо, как Вера тихо, с мучительным усилием что-то говорит Соколову.

Когда аппарат приближается, мы слышим только последние слова Соколова:

— Вы думаете, повышенная активность Солнца...

— Многократно повышенная! — воскликнула Вера. — Будет необычное свечение... Необычной активности!..

Соколов оглянулся, нашел свободный стул и поставил около нее. Очень быстро, но с тем же непроницаемо деловым лицом он проходит к Лагину. Никто не пошевелился у своих приборов.

Напряженная пауза. Лишь пульсируют точные механизмы и приборы.

Соколов, склонившись к Лагину, неслышно говорит что-то...

— Что за вздор!.. При чем здесь Солнце?.. Ничего не понимаю! — вырвался приглушенный голос Лагина. Он даже перестал отыскивать «Циклон».

Но в это мгновение в оркестре вдруг возникла и задрожала уже слышанная однажды тревожная нота...

И из репродуктора отчетливо прозвучал голос Байкалова:

— Я «102»... Наблюдаю свечение...

Под все усиливающийся тревожный звук в оркестре проносятся в быстрой панораме: Лагин, растерянно оглянувшийся на Соколова... Вера на своем стуле, с застывшим лицом прислонилась затылком к стене... Ромашов, настороженно впившийся глазами в приборы, следящие за человеческим сердцем, дыханием, давлением крови. На этих приборах перья разом изменили характер записи...

Под прозрачным шлемом застыли, расширились глаза Байкалова.

За стеклом кабины перед ним заструилось голубое сияние.

Скорость нарастает, и оно становится все ярче... Пронзительно нарастает зловещая нота в оркестре...

— Не может быть, чтобы снова...— в мучительном сомнении обернулся Лагин к Соколову.

Но тот, не отвечая, повелительно сказал в микрофон:

— «102», немедленно гасите скорость!

— Буду выполнять режим по заданию,— тотчас ответил голос Байкалова.

— Немедленно гасите скорость, «102»! — настойчивее повторил Соколов.— Возможен удар...

И сразу рука выключила два тумблера. Байкалова резко кинуло вперед.

Стрелка скоростемера медленно поползла назад: 6400... 6350... 6300...

Сияние за стеклом кабины слабеет... Затихает нота в оркестре...

Напряженное лицо Байкалова.

Стрелка скоростемера движется назад: 6100...6000...

Сияние за стеклом почти совсем погасло: затрепетали последние отсветы... Замирает тревожная нота...

И вдруг струна лопнула...

В тот же миг раздался будто пушечный выстрел.

Густой белый туман мгновенно заполнил и скрыл кабину, окутал летчика...

И сразу, одновременно, всплеснули и бессильно упали стрелки наземных приборов, а самописцы зачертили мертвые прямые линии...

— Передача прервана! — тревожно выкрикнул и обернулся один из телеметристов.

Лагин на секунду оторвался от теодолита:

— Не может быть, я только что ясно видел машину! — тотчас снова приник к окулярам: — Да-да, и сейчас вижу...

— Я тоже...— подтвердил Соколов у табло. Проговорил в микрофон: — «102», ответьте, как слышите, «102»? Как слышите? На связь!..

Молчание...

На своем стуле у двери вслушивается, ждет Вера. Потом встает, медленно идет к ним.

Туман в кабине «Циклона» рассеивается...

Байкалов, откинувшись, лежит в кресле. Глаза закрыты. На его лице ритмичный отсвет какого-то мигания...

Байкалов медленно открывает глаза.

И первое, что он видит перед собой,— вспыхивающую рубиновую планку с надписью: «Опасно! Радиоактивность!»

И снова... И снова... Щелчки счетчика: трак-трак-трак...

Байкалов невольно оглянулся назад; потом быстро — вокруг.

И тотчас вступает в действие весь рефлекторный аппарат многих и быстрых движений, которыми Байкалов выправляет машину.

— «102», что с вами? Отвечайте, «102»! — звучит в телефонах тревожный голос Лагина.

Байкалов собрался с силой, ответил:

— Я «102»... Взорвалось остекление фонаря.— Он уже овладел собой и машиной, быстро оглядывает кабину...

Пункт наблюдения.

— Он жив! — вырвалось с облегчением у Лагина.

И сейчас же решительный голос Байкалова:

— Иду на самостоятельную посадку...

Секунду на пункте мертвая тишина. Рядом с Лагиным Соколов. И Вера уже стоит неподалеку, у экрана локатора.

— «102», почему не садитесь с «938»?— поспешно спросил Лагин.

И голос Байкалова:

— Поврежден экран. Кабина облучается...

Вера стоит неподвижно. Руки, сжатые в кулаки, глубоко засунуты в карманы жакета. Лицо ее бесстрастно, ни один мускул не дрогнул...

— Немедленно катапультируйтесь, «102»! Я приказываю! Немедленно! — крикнул Лагин.

Вера, не отрываясь, смотрит, как на экране локатора быстро движется светящаяся точка.

И вот оттуда доносится голос Байкалова:

— Машина управляема... приборы сохранились... буду садиться...

Кабина «Циклона». Байкалов в непрерывном действии. В огромном напряжении он ведет машину, лишенную остекления фонаря.

— Иду на посадку,— бросил упрямо и переключил станцию на прием.

И сразу в телефонах зазвучал голос Вавилова:

— «102», ты меня слышишь?.. Я «938». Я приму тебя!

— У меня облучение.— Байкалов покосился и снова увидел мигающую рубиновую планку. Щелчки счетчика — трак-трак-трак.

— Я все слышал, сынок... Не выдумывай. Только разобьешь посуду... Иди на сближение, я жду.

Кабина самолета-носителя. Вавилов обернулся и приказал:

— Экипажу немедленно покинуть самолет! Всем, немедленно!

И, спустя несколько секунд:

— «102», я жду тебя... я жду!..

На пункте наблюдения та же напряженная, неподвижная мизансцена. Только Соколов, закончив какой-то разговор, с силой кладет телефонную трубку.

Вера смотрит на экран локатора: на экране уже две светящиеся точки. Первая, как бы догоняя, быстро идет на сближение со второй.

В синем, удивительно спокойном небе «Циклон» с сорванным остеклением фонаря все ближе подходит к носителю, точно пристраивается в хвост ему.

Последний миг «прицеливания», работает рукоятками Байкалов, и тело «Циклона», как затвор, точно входит в углубление самолета-носителя.

Лязгнули захваты.

Две красные лампочки на приборной доске перед Вавиловым сменились зелеными.

По грубоватому лицу Вавилова проползла улыбка удовлетворения.

И тотчас в его пилотской кабине начала тревожно вспыхивать рубиновая планка, а счетчик повел свой неумолимый счет: трак-трак-трак...

Вавилов только покосился и, больше не глядя на планку, повел машину...

Ближе и крупнее: тревожно вспыхивает рубиновая планка, щелкает счетчик в затененной теперь кабине «Циклона». Но Байкалов не видит планки. Он в изнеможении откинулся в кресле. Глаза его закрыты, он переводит дух после пережитого напряжения...

Воет сирена. По аэродромному полю мчатся автомашины, торопливо идут люди... Промчалась «Волга» с Лагиным и Соколовым, «ЗИЛ» Ромашова, автобус с красным крестом.

И отдельно по пустому пространству с воем сирены несется «линейка» с «белыми комбинезонами».

Нарастает рев двигателей. Четырехмоторный гигант с «Циклоном» под брюхом заходит на посадку. Вот он уже мчится над полосой, в конце которой, выдерживая безопасную дистанцию, скапливаются автомашины и люди.

Секунда, другая, массивное шасси коснулось бетонного покрытия. Самолет покатился по взлетной полосе. Круто развернувшись, на параллельном с ним курсе несется «линейка» с «белыми комбинезонами».

Застонали тормоза. Самолет-носитель останавливается.

И сразу к нему ринулась «линейка». Разбегаются по местам «белые комбинезоны». К дверям носителя поплыл высокий трап.

В сумраке «законсервированной» кабины «Циклона» зловеще вспыхивает рубиновая планка: «Опасно! Радиоактивность!»

Байкалов, откинувшись в кресле, с хмурым безразличием смотрит на нее. Щелкает счетчик и сзади, за спиной, настораживающе позвякивает металл. Это работают «белые комбинезоны»

И в кабине самолета-носителя вспыхивает такая же зловещая рубиновая планка и щелкает счетчик. Вавилов сидит прямо и держит руку на кнопке, которая опустит «Циклон» на землю. И, может быть, потому, что занят он делом и эта планка для него только сигнал к немедленному действию, он смотрит на нее с гордым спокойствием. Счетчик щелкает все реже и реже. Словно побежденный этим прямым взглядом, все реже вспыхивает страшный красный глаз.

И, наконец, погас совсем. Радиоактивные ускорители сняты.

За стенкой в последний раз глухо взвыла сирена... Быстро затихает, удаляясь...

Вавилов решительно нажал кнопку. Лязгнули, разомкнувшись, захваты. Перед Вавиловым вспыхнули две красные лампочки.

Тонко запел электродвигатель лебедки. «Циклон» отделился от брюха носителя, осторожно поплыл к земле.

По опустевшему аэродрому шагает отставшая Вера. О ней никто не вспомнил, умчались на машинах, и вот она стремительно идет навстречу неумолимой развязке.

И только Анечка, заметив ее, догнала, засеменила рядом.

— Вера Борисовна, вы слышали? — проговорила она с глазами, полными слез.— Неужели конец?

В странном нервном подъеме Вера прикрикнула на нее:

— Что вы хнычете... Надо действовать!

— Но что можно сделать теперь?

Вера бросила на нее непонимающий, растерянный взгляд. И, как утопающий цепляясь за соломинку, сказала:

— Приборы... Не повлияет ли облучение на наши приборы...

Уже недалеко... Над головами людей, над крышами машин, окружающих плотной стеной самолеты, радужным водопадом, с треском взлетают струи воды из мощных брандспойтов.

Вера остановилась как вкопанная...

Широким коридором раздвинулась толпа, и прямо на нее, а потом мимо, к автобусу с красным крестом, в окружении «белых халатов» — во главе с Ромашовым — поплыли двое носилок, прикрытых белыми простынями...

Лицо Веры бесчувственно; только пристально смотрят напряженные глаза, и руки, крепко сжатые в кулаки, глубоко втиснуты в карманы жакета.

Ромашов поспешно вскочил в машину, сел рядом с шофером.

Хлопнули дверцы. Автобус с красным крестом с воем уносится по аэродрому.

А потом тишина, покой. За раскрытыми окнами пересвистываются птицы. Белая комната, белая мебель, и кажется — стерильное солнце сверкает в стекле, в наборах

инструментов и пузырьков. В стеклянных шкафах висят белые комбинезоны, пластикатовые пневмокостюмы.

Длинные лабораторные столы. Сложная дозиметрическая аппаратура. Люди в белых халатах и шапочках...

— Вот,— произнес один из исследователей и протянул Ромашову карманный дозиметр, напоминающий авторучку.— Этот — Байкалова,— он протянул второй дозиметр,— а этот — Вавилова.

Ромашов взглянул на дозиметры, переглянулся со вторым исследователем и передал ему один из дозиметров:

— Ошибки быть не может?

— Все тщательно проверили. Но ничего удивительного...— Второй исследователь наклоняется над схемой самолета-носителя с подвешенным к нему «Циклоном».— Видите, как шло облучение...

— Вот дефектоскопия защитного экрана...— протянул снимок первый исследователь.

Ромашов взял снимок и, приподняв на минуту голову, сказал в сторону:

— Сестрица, там внизу ждет женщина. Скажите, что я сейчас выйду.

И они склоняются над схемой. В белых шапочках, в белых халатах, таинственно-многозначительные и бесстрастные, они, как современные парки, перебирающие нить человеческой жизни.

Дверь распахнулась, и в одиночную палату быстро вошла Вера. На ее лице широкая, даже слишком широкая улыбка. Она приостановилась, увидела Байкалова и пошла, все ускоряя шаги, к его кровати. Но по мере того как она приближалась, улыбка неуловимо мертвела, превращалась в напряженную гримасу. А когда она села на стул у кровати, слезы неудержимо покатились из глаз. Скрывая их, она как-то сползла со стула на колени и, упав лицом на кровать, разрыдалась.

Байкалов растерялся.

— Что вы!.. Успокойтесь...— проговорил он испуганно. — Скажите лучше, как с приборами?.. Что же все-таки это было?

Она подняла залитое слезами лицо:

— Я еще не знаю... Я ничего не знаю, кроме того, что я люблю вас...— страстно выговорила она и, снова уронив голову, заплакала.

Байкалов поражен. На мгновение исчезли железные скрепы характера, привычная настороженность взгляда. И вдруг стало ясно, какой он еще молодой.

Он медленно приподнялся на локте. Взглянул на ее мелко вздрагивающие плечи, затылок, где выбился, растрепавшись, короткий локон. Потом он протянул руку и осторожно и нежно провел по ее голове. Вдруг близко наклонился к ней и сказал тихо:

— А что если я не умру... а вы мне сказали это?..

Она вскинулась, и словно солнце брызнуло из ее залитых слезами глаз:

— Нет-нет! Мне только что сказал Ромашов: вы — вне опасности... Вы будете жить! — Уже вытирая слезы ладонями, она спешит рассеять его сомнения: — Ваш дозиметр показал не очень опасную степень облучения, понимаете? Экран изогнуло так, что основная доза радиации прошла выше... Вы будете здоровы.

— А Вавилов? — быстро, с тревогой спросил Байкалов.

Она смолкла на секунду, но тотчас, со всем эгоизмом и находчивостью любящей женщины, уклонилась от ответа:

— Только не выдавайте меня, пожалуйста! Ромашов строго-настрого запретил мне говорить вам что-нибудь, но я не могла...— И снова с лихорадочной радостью:— И потом ваш скафандр рассчитан на защиту от космической радиации. Он тоже помог. Вы будете жить!

— У Вавилова не было такого скафандра,— с подымающимся отчаянием выговорил Байкалов.

Вавилов, заметно осунувшийся и бледный, полулежит на высоко положенных подушках. Он один и потому, не скрываясь, глубоко задумался.

За раскрытой дверью палаты какое-то необычное движение, пробегают туда-сюда сестры.

Вошел Байкалов в больничном халате, осторожно прикрыл за собой дверь. С деланной, жалкой улыбкой подсел к кровати.

— Что там за суматоха? — спросил Вавилов.

— Прилетел из Москвы какой-то знаменитый профессор с кучей ассистентов... Целая «аварийная комиссия»,— попробовал отшутиться Байкалов.

— Пышно,— с чуть тронувшей губы улыбкой произнес Вавилов.— Вынос по первому разряду, значит.

Байкалов не нашелся, что ответить, но в глазах его страшная тоска. Вавилов, глядя на него, с мрачноватым юмором произнес:

— Ну, что ты смотришь на меня собачьими глазами? Бездна чувств, а высказать не можешь...— И вдруг сурово, прямо:— Терзаешься, что выжил, а мне — хана̀?

— Николай Иванович!..— воскликнул Байкалов и захлебнулся.

— Молчи! Я все твои мысли читаю...

— Как я тогда не подумал!..

— Ты и в самом деле щенок,— с суровой мужской лаской прервал его Вавилов.— В такой встрепке, что ты мог думать?! А я думал с комфортом. Было время взвесить все. Я знал, на что иду... Так что мы — квиты, понял? На равных шли.

В это время двери с шумом распахнулись, и в палату вкатился электрический шар — маленький, толстенький, седой человек с красным лицом и в белом халате. Через секунду выясняется, что это — ежик. Белая шапочка топорщится так, что ясно — под нею колючая щетина; и брови, и усы, и блестящие глазки за стеклами очков колются, как иглы. А за ним в дверь повалили многочисленные халаты — ассистенты, сестры, среди которых скромный Ромашов совсем потерялся.

Ежик подкатился к спинке кровати, уколол глазками туда-сюда и, указав на Байкалова:

— Этого убрать — он меня не интересует.— И пока привычные ассистенты мигом приготовили к осмотру Вавилова, прибавил: — И вообще ему давно пора на работу.

И занялся Вавиловым. Он мял его, переворачивал, выслушивал.

— Пьете много,— сердито буркнул он.

— Вы что, летели из Москвы лечить меня от этого? — с мрачным юмором огрызнулся Вавилов.

Ежик весь ощетинился:

— Шутки?! А с чем шутите — знаете?!

— Знаю. Я с н е ю не раз встречался,— мрачно сказал Вавилов и решительно выговорил: — Послушайте, профессор, чем кончается такое облучение, я тоже знаю... В отчете можно написать — приняты все меры, и тэ-дэ. Но пока я еще абсолютно здоровый, сильный — дайте вы мне еще раз слетать на всю катушку!

— Я не знаю, а он уже знает!.. — От гнева профессор налился кровью: — Вы что, воображаете, что только вы испытываете новые машины?! Изобретаете ракеты, бомбы, лучевую болезнь и прочую гадость?!! А медицина стоит на месте и не двигается вперед?.. Я приехал не утешать, а работать! Это тоже мой испытательный полет!!! И я предлагаю вам участвовать... работать, понятно? Не думать о себе, но о миллионах людей, для которых мы обломаем эту проклятую хворь! — Электрический шар разрядился; профессор, стихая, но еще сердито, прибавил: — Но, предупреждаю, это будет самый тяжелый, рискованный и самый важный испытательный полет в вашей жизни! Принимаете предложение?

— Гм...— хмыкнул несколько ошарашенный Вавилов, и его лицо расслабилось в осторожной надежде.— Ничего объяснил, понятно...— И вдруг засмеялся: — Ладно, профессор, полетим!

Профессор, уже обходя кровать, бормочет:

— Теперь спокойный вираж... приземление...— Сел на стул и вдруг превратился в пушистого кота. — Минута покоя,— мурлычет он, и даже глаза прикрыл от наслаждения.— Нирвана...— Но тут же клюнул взглядом туда-сюда и спросил с выражением самого обыкновенного острого любопытства: — Ну-с? Так как же? Я краем уха слыхал... Удалось вам все-таки разгадать, что за штука это свечение?..

И вот они наконец вдвоем. На некотором расстоянии от них — вертолет. Они стоят друг перед другом, и Байкалов, как обычно, молчит. Только глаза его остались такими, какими были в больнице, когда он в первый раз услышал ее признание. А она непрерывно говорит какие-то слова, в которых только иногда, только чуть-чуть пробивается тот ослепительный свет, которым полны они оба.

— Значит, скоро полеты... (Байкалов молча кивнул.) Но ведь это пробные, после ремонта? Я совершенно спокойна за вас... Позвоните мне сейчас же, как приземлитесь,— торопливо прибавила она.

Он улыбнулся и кивнул головой. Взял ее руку в свои. Она положила другую руку ему на грудь.

— Ну, что вы все молчите?

Байкалов с той же улыбкой пожал плечами:

— Человек много говорит, когда не очень уверен в чем-нибудь.

— А вы так уверены... в полете? (Он кивнул головой.) И в том, что я так люблю вас...— сказала она так, что получился не вопрос, а признание.

— Да,— улыбается Байкалов,— а вы боитесь?

— Я боюсь?! Знаете, чего я действительно боюсь? Я в первый раз испытываю это... А вдруг окажется, что это всего-навсего только любовь... как у всех мужчин и женщин. Опасная иллюзия, мираж, который рано или поздно растворится в пустыне...

Байкалов медленно покачал головой:

— Нет, свечение,— твердо сказал он.— Оно растворяет сталь.

— Вот едет Федор Васильевич... Дайте я все-таки поцелую вас...

Она обхватила его шею руками, и он крепко обнял ее. Потом она вздохнула всей грудью:

— Милый!.. Разговорчивый мой...

Подкатила машина. Соколов вышел со спокойной улыбкой, поздоровался. Не вдаваясь в сентиментальные темы проводов, он сразу заговорил о деле:

— Вы передадите этот пакет Лагину? (Вера кивнула и взяла пакет.) Сейчас разговаривал с Москвой. КБ уже связалось с вашим институтом. В общем, все ваши догадки подтверждаются. За свечением действительно скрывается диссоциация. Воздействие скоростей «Циклона» плюс повышенная солнечная активность в определенные дни...

Теперь стоят просто два инженера и научный работник и спокойно разговаривают о своих делах. Байкалов помолчал и кивнул головой:

— Ну да, диссоциированный воздух обладает особой химической активностью. Окисление и постепенное разрушение обшивки. Раньше всего сдало остекление фонаря...

Все теперь им кажется таким простым и ясным. Соколов чиркнул спичкой, закурил:

— В общем, возьмем и этот барьер. В КБ уже полным ходом идет разработка защитного приспособления...

— Все-таки Лагин блестящий инженер! — живо воскликнула Вера.— То, что он предложил, по-моему, абсолютно надежно, правда? — посмотрела она на обоих...

(*Наплыв.*) Плавно подымается вертолет.

Байкалов — тревожно, Соколов — невозмутимо, вскинув головы, смотрят ему вслед.

— Ах, черт! Этак он заденет за провода...— беспокойно вырвалось у Байкалова.

Соколов покосился:

— Ты, когда ездишь в такси, всегда так нервничаешь?

— Понимаете, не доверяю я этим вертолетам,— начал было Байкалов, но до его сознания только сейчас доходит:— Вы что это?.. Ах, вы!..— Он шутливо сгреб и крепко сжал Соколова. Мучительная гримаса боли на его лице. Байкалов сразу вспомнил, испуганно и осторожно развел руки.

Соколов улыбнулся ему закушенными губами и показал пальцем вверх. И Байкалов, спохватившись, сразу вскинул вверх лицо — напряженное, озабоченное и снова счастливое...

Эти две фигуры, стоящие рядом, еще видны ей из вертолета... Они все меньше... меньше...

Вот уже весь Летно-исследовательский центр как на ладони. Аэродром, ряды разнообразных самолетов на стоянках, большие строения, мачты радара, жилой городок... Утихает внизу симфония аэродромной жизни... И только, как последний крепкий росчерк, с пронзительным визгом прорезает небо реактивная машина.



М. БЛЕЙМАН

В третий раз!..

Спор в искусстве не всегда находит декларативное, теоретическое выражение. Иногда он протекает исключительно в практике и сказывается на типе и качестве художественных произведений больше, чем в рассуждениях о них.

Так и сейчас. В нашей кинематографии идет дискуссия о кинодраматургии, о ее типе и характере. Иногда спор выплескивается на газетные и журнальные страницы, но чаще он идет в киностудиях, где конкретно решают вопрос о том, какие сценарии писать драматургам, какие сценарии ставить или не ставить режиссерам.

Нельзя не сказать, что спор этот возникает периодически.

И нельзя не сказать, что каждый раз яростной атаке в первую очередь подвергается понятие сюжета, что каждый раз возникают аргументированные упреки в том, что привычные формы сюжета тормозят развитие кинематографического искусства. Новаторы или люди, стремящиеся ими казаться, неустанно повторяют, что жизнь шире и богаче традиционных фабульных схем и что наше искусство будет правдивым только тогда, когда оно станет описывать реальную жизнь.

Я забегу немного вперед и скажу, что новаторы всегда одерживают желанную победу. Но, странное дело, проходит время — и из критиков устаревших фабульных форм они становятся защитниками других, в свою очередь устаревающих мотивов, что дает основание молодым мастерам прокламировать необходимость перехода к новым и обязательно бессюжетным формам кинематографа.

Я был свидетелем и участником двух первых споров по этому поводу, и поэтому мне хочется вмешаться в дискуссию в третий раз.

1

Спор был начат «Броненосцем «Потемкин» и статьей С. М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». Критики и теоретики, клянущиеся в верности великой картине, одновременно, как правило, подвергают ожесточенным разоблачениям теоретические рассуждения ее автора. Они как будто даже не догадываются о том, что принципы, утвердившиеся в статье Эйзенштейна, были не чем иным, как осмыслением поэтики его картины. Вместе с тем нельзя не сказать, что по существу критики были во многом правы. Неправы они были только в одном — они восприняли статью Эйзенштейна как утверждение некоего универсального, генерализирующего принципа искусства, игнорируя исторические обстоятельства ее появления, ее полемический адрес. Между тем статья Эйзенштейна не столько требовала, чтобы все будущее искусство исходило из принципа монтажа аттракционов, сколько полемически прокламировала отказ ее автора от старых сюжетных принципов. Кстати, это лучше всех понимал сам Эйзенштейн, который всегда исторически подходил и к своей работе и к своим теоретическим высказываниям. Поэтому он никогда не провозглашал свою работу нормой искусства.

Критики Эйзенштейна, пусть и запоздалые, не дают себе труда проникнуть в конкретность художественной жизни эпохи 20-х годов и разобраться в том, почему возник спор о поэтике кинематографа, спор о принципах сюжетосложения, спор яростный и плодотворный.

Вспомним старую истину, что кинематограф был открыт несколько раз. Братья Люмьер, догадавшиеся снять движущиеся картинки, еще не открыли искусства. После них его открывали многократно.

Изобретатели небесспорны. Эдвин Портер, снявший «Большое ограбление поезда» и тем положивший начало фильмам жанра «вестерн», спорит с Мак Сеннетом, снявшим первые «комические», и с Гриффитом, положившим начало кинематографическому ведению действия. Но третий открыватель кинематографа бесспорен. Им был Эйзенштейн.

Теоретики один за другим повторяют, что Эйзенштейн открыл кинематограф без героя, что он нашел способы показать непосредственное движение народных масс, что его фильм без героя стал героичным. Но это еще ничего не объясняет ни в картине, ни в том, чем было изобретение ее автора.

Некоторые кинематографические теоретики подчас думают, что кинематограф можно объяснить самодвижением этого искусства, тогда как ни одно искусство не существует автономно от других и его движение протекает не только в сложном опосредствовании жизнью и идеями его эпохи, но и в сложных взаимоопределяющих связях со всем искусством времени. И я не зачеркну новаторскую сущность «Потемкина», если скажу, что эта картина выявила в кинематографическом искусстве ведущую тенденцию всего революционного искусства 20-х годов. «Потемкин» как бы вобрал и с предельной выразительностью воплотил основные принципы революционной поэтики своего времени.

Меня не интересует хронология, не интересует проблема влияний и вопрос, кто первый сказал «а». Существенно тут другое — рядом с фильмом Эйзенштейна, иногда несколько раньше, а иногда и несколько позже, в советском искусстве, и прежде всего в литературе, появились произведения, пытавшиеся воплотить героический образ революционного народа, героические произведения без героя. Их можно назвать—это «Мистерия-буфф» и «150 000 000» В. Маяковского, это «Железный поток» А. Серафимовича, это «Реки огненные» и «Россия кровью умытая» А. Веселого, это «Падение Даира» А. Малышкина, стихи А. Гастева, «Первая Конная» и «Последний решительный» Вс. Вишневского. Список можно продолжить, но вряд ли это нужно. Повторяю — речь идет не о влияниях. Просто общность взгляда на мир, общность понимания задачи искусства привела Эйзенштейна и вместе с ним вышеназванных литераторов к произведениям, в которых основным был поэтический, высокий романтический образ, в которых конкретная деталь всегда вырастала до патетического обобщения. Сила «Потемкина» была в его обостренной патетике, в его романтической поэтичности.

Патетический, романтический стиль советского искусства 20-х годов нашел в «Потемкине», может быть, самое совершенное свое воплощение. Фильм удался больше, чем «150 000 000» или стихи Гастева. Это естественно. Рожденные одной поэтикой, произведения не всегда равноценны по силе поэтического выражения.

Но это только половина вопроса. Для кинематографии, причем не только для кинематографии советской, «Потемкин» был не только новым словом, но и революционным переворотом. Для этого нужно обратиться к произведениям и именам, с которыми полемизировал фильм Эйзенштейна самим фактом своего появления.

Каков был стиль не только мировой, но и советской кинематографии в тот период времени, когда на Первой фабрике Госкино в стеклянном, еще Ханжонковым построенном павильоне молодой, известный только узкому театральному кругу дебютант ставил картину, которая принесла бессмертную славу и ему самому и советскому искусству?

Историю кинематографии не написать на двадцати страницах. У меня нет возможности здесь рассказать, почему жанры мелодрамы, детектива и «вестерна» завоевали экраны всего мира. Нужно только констатировать факт. В период появления «Потемкина» мировая кинематография знала только эти жанры. (К ним можно прибавить салонную комедию да специфическую американскую «комическую».) Конечно, были попытки преодолеть жанровую ограниченность, попытки прорваться к другому, большому стилю. Тому примеры —«Цивилизация» Инса, «Нетерпимость» и «Америка» Гриффита, «Десять заповедей» Де Милля, «Нибелунги» Ланга. Но эти картины остались единичными явлениями. Продолжателей у них не было. Остались разве только циклопические обломки декораций «Нетерпимости», которые показывают в Голливуде любопытным туристам. И это понятно. Художники попытались вовлечь в кинематографическую орбиту новый грандиозный исторический и мифологический материал, но оказались не в силах с ним совладать вследствие ограниченности своих представлений об истории и человеке, вследствие традиционности буржуазного мышления. Эти картины были теми же мелодрамами, только очень пышными.

Мелодраматический сюжет, мелодраматический конфликт пожирал, как тля траву, все живые побеги реальности, которые проникали в кинематографию. При всех внешних различиях стилистики это происходило повсюду. И пусть наивно-реалистические картины американцев внешне не были похожи на изощренные, экспрессионистские фильмы германской кинематографии. По существу они были едины. В основу немецких картин при всей вычурности их романтического, почти «готического» стиля были положены те же мелодраматические конфликты, те же «детективные» сюжеты. Знаменитый «Доктор Мабузо» был всегда только детективом, а может

быть, лучшая германская картина тех лет «Одна ночь» Груне — всего только мелодрамой.

Конечно, мелодрама была разнообразной. Но разве не характерно то, что самый большой успех имели не «Далеко на востоке» или «Сломанные побеги» Гриффита, не «Алчность» Штрогейма или «Варьете» Дюпона, а всегда одинаковые, насыщенные кукольными страстями фильмы Мэри Пикфорд. Она была подлинной «королевой экрана», эта расцвеченная бантами льноволосая и голубоглазая «бакфиш». Пуританская, мелодраматическая нравственность приводила ее к неизменной победе над дурными страстями посягавших на ее девственность мужчин, к победе над социальной несправедливостью и исторической неустроенностью мира. Нельзя сказать, что в картинах Пикфорд не было философии — они призывали к нравственному совершенствованию, которое-де единственно способно уничтожить зло, царящее в мире. Впрочем, цена такой философии хорошо известна.

Первое пятилетие своего существования (право, это небольшой исторический срок!) советская кинематография, как правило, бессознательно «вгоняла» материал живой действительности в жесткие рамки мелодраматического стиля. Стоит вспомнить хотя бы «В тылу у белых», «Банду батьки Кныша», «Борьбу за «Ультиматум», чтобы понять, чем была в те годы советская кинематография. Даже прославленные «Красные дьяволята» во многом воспроизводили черты фильма «приключений». Подлинный интерес картины был в том, что живые черты действительности, живые образы гражданской войны вытесняли традиционную форму «ковбойской» картины.

Нельзя не сказать, что у нас не было борьбы за новое понимание природы кинематографического искусства. Но эта борьба была ограничена выкорчевыванием дурных остатков русской дореволюционной кинематографии, подозрительного искусства экранизации салонных романсов «Позабудь про камин» или «Гайда тройка». Вместе с тем квазиреалистическая американская мелодрама или мелодрама германская, поражавшая вычурной новизной своего внешнего стиля, казалась настоящим искусством.

Даже мастера, впоследствии создавшие советский кинематографический стиль, отдали дань мелодраматизму. Г. Козинцев и Л. Трауберг поставили откровенную мелодраму «Чертово колесо», Ф. Эрмлер и Э. Иогансон отдали дань «вестерну» в «Детях бури» и мелодраме в картине «Катька — бумажный ранет», С. Юткевич поставил мелодраматические «Кружева», А. Роом — «Бухту смерти».

Если таковы были фильмы мастеров молодого поколения, то, естественно, режиссура, начавшая работу еще в дореволюционном кинематографе, крепко удерживала свои ранее выработанные творческие позиции. Я не хочу сказать ничего дурного о В. Гардине или Я. Протазанове — они работали по-своему мастерски и серьезно. В самом деле, не всякий, даже крупный художник является новатором, и новаторство вовсе не является обязательным признаком таланта и мастерства. Поэтому вряд ли стоит искать признаки советского, революционного кинематографического стиля в дореволюционной кинематографии. Это и методологически неверно и по существу безнадежно. Нужно прямо сказать, что советская кинематография, к моменту появления «Потемкина» давшая ряд хороших, интересных картин, вместе с тем еще не создала ничего принципиально нового, еще не осознала свой стиль, свое направление.

Больше того, признание «Потемкина» тоже не было безоговорочным. Путь к успеху был не гладким и не прямым. «Потемкин» шел к успеху в борьбе. Пусть теперь это кажется смешным, но ему противопоставляли такие картины, как «Иуда» Е. Иванова-Баркова и «Танька-трактирщица» Б. Светозарова, которых сейчас не помнит никто.

«Потемкин» был новаторским фильмом, ломавшим традиции и устанавливавшим новый стиль, принципиально отличный от стиля всего кинематографического искусства эпохи. И это было не случайно. Революционная действительность обрушила на сознание художников столько новых, неведомых человечеству фактов, что отражение их в искусстве потребовало другой поэтики, другого подхода к искусству, чем тот, которым его мастера пользовались в XIX и в начале XX века.

Октябрьская революция не была первой революцией в истории человечества, но вместе с тем она была первой по масштабу своих задач, по организованности и, наконец, по тому, что в орбиту революционного творчества были втянуты многомиллионные массы. Впервые в истории многомиллионный народ стал субъектом исторического творчества, стал распорядителем своей судьбы.

При всей своей абстрактно-романтической ограниченности искусство первых лет революции создало образ сражающегося и побеждающего народа, воспроизвело невиданное в истории народное движение.

Дореволюционное искусство не знало задачи такого масштаба и не могло подсказать никаких решений. Вот почему Эйзенштейну пришлось искать решения не в воскрешении и в воспроизведении пусть и крупных явлений искусства других эпох, а в самой действительности. Эстетическое ее осознание могло быть только непосредственным, традиция здесь только помешала бы.

Вот почему в «Потемкине» были сделаны художественные открытия, вот почему автор этой картины был вынужден находить новые выразительные средства. Все помнят знаменитых львов, кото-

рые аллегорически выражают нарастание массового движения; все помнят красный флаг, взвивающийся на мачте мятежного броненосца. Но ведь эти кадры только наиболее выразительные и броские элементы всей поэтической, образной ткани картины.

Говорят о том, что «Потемкин» был бессюжетным, что в этой картине был без ухищрений, без сюжетных осложнений воспроизведен эпизод живой исторической жизни. Все это так, но этот реальный исторический эпизод был преобразован в поэму, в поэтическое произведение, построенное по законам поэзии, поэзии эпической.

Для историка и теоретика, которые не представляют сюжет вне мелодраматического круга личных перипетий, сюжет «Потемкина» непонятен и незакономерен. То, что Эйзенштейн называл «монтажом аттракционов», было выражением поэтического принципа построения его картины. И чуткие художники сделали из опыта Эйзенштейна свои выводы, не повторяя его картину. Они нашли, исходя из опыта «Потемкина», новый тип сюжета, до сих пор в кинематографии не встречавшийся.

Н. Зархи и В. Пудовкин поставили «Конец Санкт-Петербурга» — фильм, который, на взгляд школьных учителей сюжетосложения, был странным гибридом романа и поэмы. Судьба человека, прослеженная через целый ряд исторических событий,— это от романа. Повторяющиеся поэтические мотивы (история с картофелиной, надписи, аккомпанирующие действию, — «рязанские, новгородские, курские») — это от стихов. Да и самый образ неназванного героя, призванный символизировать судьбу русского мужика, ставшего из жертвы истории ее творцом,— образ не прозаический, а глубоко поэтический, несущий в себе внутреннюю поэтическую, а не драматическую конкретность.

О. Брик и В. Пудовкин повторили попытку создать кинопоэму в «Потомке Чингис-хана». Довженко в «Звенигоре» и «Арсенале» решал также поэтические задачи. В его картинах повторялись уже не отдельные метафорические детали, а целые поэтические мотивы: старик кобзарь шел через века, а солдат Тимош стоял под расстрелом и воскресал, чтобы и дальше воевать за победу революции.

Кинематограф становился поэтическим. Во вполне реальную драматургическую ткань «Нового Вавилона» Г. Козинцева и Л. Трауберга органически входили поэтические метафоры, закрепленные за персонажем и сопутствовавшие его появлению на экране. Ф. Эрмлер в «Обломке империи» посвятил целый эпизод реализации метафоры—все средства монтажа были мобилизованы для раскрытия метафорического образа человеческих рук, создающих все богатства земли. Аналогичные эпизоды были в «Златых горах» С. Юткевича, в «Соли Сванетии» М. Калатозова, в «Элисо» и «Двадцати шести комиссарах» Н. Шенгелая, в «Последнем маскараде» М. Чиаурели. Постепенно складывались школа, направление, стиль, вершиной которого и одновременно точкой падения был «Октябрь» Эйзенштейна, в сущности, во многом загадочная картина, которую, на мой взгляд, до сих пор еще не проанализировали и не поняли до конца.

Стоит ли говорить здесь о причинах появления поэтического кинематографа? Конечно, оно было исторически закономерно, если вспомнить, что и литература эпохи была окрашена «сказовым», «орнаментальным» стилем.

Но нельзя не сказать и того, что перечисленные картины были не единственными достижениями нашей кинематографии, хотя внимание историков и сосредоточено больше всего на них. Ведь они возникали в спорах, в спорах принимались, а иногда и отвергались.

Рядом с этим кинематографом существовал и спорил кинематограф традиционный, а иногда и отвергавший традицию, но по-другому решавший художественные задачи. И, честно говоря, кинематографу поэтов противостоял не только сплоченный фронт «коммерческой» кинематографии, но и такие мастера, как Ю. Райзман или А. Роом вместе с В. Шкловским («Третья Мещанская»), работавшие в другой манере, исходившие из принципов другой, подчеркнуто бытовой, лишенной даже оттенка поэтичности поэтики.

В чью пользу был решен этот спор? Кто победил в споре мелодраматического и поэтического кинематографа? В сущности, никто. Время поставило перед кинематографом новую задачу — задачу овладения реалистической поэтикой, которая вобрала многое из того, что было добыто поэтическим кинематографом, а многое отбросила навсегда.

Это не значит, что спор не был плодотворен. Он принес в кинематографию новое понимание сюжета, новые способы развития действия. В искусство ворвалась живая жизнь эпохи, его основной темой стали отношения человека и истории, превращение человека из жертвы исторического процесса в его творца. Сюжетом советских картин стала переделка человека историей, его движение по большому, вполне реальному историческому пространству. Пусть историческая реальность и была несколько абстрагирована в искусстве, но она в нем присутствовала. Мелодраматический, условный сюжет стал больше невозможен.

Я помню картину, в которой, как и полагалось мелодраме, на пути любящей пары возникали одно за другим разнообразные препятствия. Поссорившиеся герои расставались. Она отправилась на вокзал, чтобы уехать. В последний момент герой бросился за ней — остановить. И тут возникло последнее препят-

ствие — на пути героя вырастала первомайская демонстрация, мешавшая ему соединиться с возлюбленной. Обычную роль мелодраматического злодея исполнило на этот раз шествие народа со знаменами и первомайскими лозунгами. Зритель встретил эту картину хохотом. Мелодрама умерла.

Первый спор кончился.

2

Второй спор происходил в 30-е годы. Причины его были многообразны. Новая действительность Советской страны по-новому поставила и задачу искусства. Овладение поэтикой реализма совпало по времени с возникновением звукового кино.

Эта работа не призвана объяснить те или иные исторические факты. Тут важно констатировать только одно — если в 20-е годы Эйзенштейн сконцентрировал внимание на раскрытии, пусть несколько абстрактного, образа победившей революции, если Зархи, Пудовкин, Довженко поставили тему взаимоотношений (абстрактного пока) человека из народа с историческим процессом и показали, как он становится из его жертвы его творцом, то в 30-х годах новая эпоха строительства революционного, советского государства по-новому поставила вопрос о роли человека в обществе. Если раньше он становился творцом истории в ее переломный момент, то теперь он им стал, стал активным строителем социалистического государства. Он приобрел имя и биографию. Даже революционная история потребовала другого выражения. Условно говоря, уже не удовлетворял безымянный командарм из «Падения Даира» А. Малышкина. На смену ему пришел Чапаев. Кинематография уже не могла ограничиться опытом поэтического фильма пусть и величественным, но абстрактным образом массовидной революции. Время требовало реализма, реализма нового. Не случайно именно в этот период возникло понятие реализма социалистического.

И естественно, что именно в эту эпоху вновь столкнулись две точки зрения на природу кинематографа и вновь возник спор о кинематографическом сюжете.

Возникновение в кинематографе могучего выразительного средства, приход в это искусство слова, живой, звучащей человеческой речи, казалось бы, прямо ориентировало на использование колоссального опыта театральной драматургии. Казалось бы, сближение кинематографии и театра, их взаимопроникновение неизбежны. Но все оказалось не так. Едва успев возникнуть, советское звуковое кино стало спорить с театральным пониманием кинематографического сюжета, причем боролось не за специфичность кинематографической драматургии, а, наоборот, за сближение ее с литературными жанрами. Борьба за кинематографическую поэзию сменилась борьбой за кинематографическую прозу.

Шел спор между драматическим и повествовательным кинематографом, между «полотном» и «драмой». Так назвал статью об этом споре Л. Трауберг.

Конечно, размежевание было неотчетливым, а картина кинематографии была пестрой. Искусство, когда оно живо, когда оно движется, вообще невозможно разложить по полочкам и отделить одни явления от других. Возникали еще не утратившие своей выразительной силы явления поэтического кинематографа, такие, как «Александр Невский» Эйзенштейна, «Аэроград» и «Иван» Довженко или «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана. Но если внимательно проанализировать эти картины, станет ясно, что и в них проявились новые черты. Романтическая взволнованность и произвол поэтических сопоставлений уступают в этих фильмах более строгому, более, если так можно сказать, «объективному» ходу действия. Иногда, не теряя лирического субъективизма, они приобретают повествовательные, свойственные эпосу черты.

Одновременно, начиная с «Встречного» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Крестьян» М. Большинцова и Ф. Эрмлера, трилогии о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга и, конечно же, «Чапаева» Г. и С. Васильевых, возникает другая поэтика, другой, реалистический и вместе с тем уже не поэтический, а прозаический стиль.

Как это ни парадоксально, борьбу с поэтическим кинематографом в первую очередь начали его вчерашние апологеты. Но, с другой стороны, они же вели борьбу за прозу, за повествовательный реалистический стиль с театральным драматизмом.

Борьба за прозу, за реализм, за конкретность, борьба против абстрактного «поэтизма» нашла яркое отражение в дискуссии на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии 1935 года. Борьба с театральным пониманием природы кинематографического действия была сложнее и протекала зачастую в форме преодоления различных тенденций в картинах самих борющихся мастеров, в осознании собственного пути, в преодолении внутренних противоречий.

Спор 20-х годов был спором кинематографических «архаистов» и «новаторов». Спор 30-х годов был сложнее. Казалось, что вчерашние новаторы стали архаистами, но вместе с тем они яростно отказывались от архаизма театрального понимания кинематографического действия.

Дело было не в борьбе с мелодраматическими фильмами. Но ведь и в произведениях самих борцов за новое, реалистическое понимание кинематографического действия сталкивались и противо-

борствовали различные тенденции. Назову хотя бы «Одну» Г. Козинцева и Л. Трауберга, где метафорическая поэтичность была использована с ироническим, пародийным знаком и где вместе с тем сюжет строился на противоречиях между любовью и долгом, то есть на испытанном мелодраматическом мотиве. То же самое мы найдем и во «Встречном», в котором авторы, отталкиваясь от былых пристрастий к поэтическому развитию, накапливали натуралистические детали, не сумели преодолеть склонности к романтическому и поэтическому ходу действия и, наконец, снабдили одного из своих героев всеми атрибутами мелодраматического персонажа.

Только в «Чапаеве» и «Юности Максима» были наконец преодолены внутренние противоречия и было найдено отчетливое и ясное понимание реалистического сюжета, движение действия не в мелодраматическом столкновении, а в развертывании образа действительности и характеристики героев. Это не означает, что в «Чапаеве» нет драматических столкновений. Но соперничество, драматический конфликт Чапаева с полковником Бороздиным не покрывают содержания фильма, так же как не покрывает его и столкновение Чапаева с Фурмановым. Главное — в создании образа революционной армии и революционного полководца, в его эволюции от народного вожака, стихийного борца за справедливость до пролетарского полководца, сознательного, целеустремленного коммуниста.

Любопытно в этом смысле понимание природы драматического конфликта в «Крестьянах». На первый взгляд он элементарен и однозначен. Кулак-вредитель борется с руководителями нарождающегося колхоза. Его разоблачает начальник политотдела, и кулак убивает его. Сколько мы видели подобных картин в период коллективизации, сколько раз кулак с обрезом становился объектом пародии! Но Эрмлер и Большинцов сосредоточили внимание не на внешних обстоятельствах драматического конфликта, а на психологическом его существе. Драматизм столкновения в их картине — в характеристике кулака, в том, что они показали внутренние противоречия его психологии, противоречия непреодолимые и тем самым обрекающие носителя этих противоречий на историческую гибель. Кулак, по своей психологии приобретатель и умножатель богатства, логикой борьбы принужден уничтожать. Он уничтожает скот и посевы, он вынужден убить женщину, которую любит, он убивает вокруг себя все живое. Шаблонный конфликт развит и осмыслен по-новому, он использован не как условное, мелодраматическое столкновение, а во всех его реалистических, «прозаических» опосредствованиях.

Второй пример — «Учитель» С. Герасимова. На первый взгляд это любовная драма. Крестьянская девушка любит деревенского учителя. Между ними возникают недоразумения. Казалось бы, их легко преодолеть. Но Герасимов вскрывает подлинную природу этих противоречий, вскрывает и показывает их психологическое существо. Реалистическая достоверность картины дает ее автору возможность выявить подлинное, не исчерпанное фабулой содержание — характеристику роста людей колхозной деревни, новое понимание ими жизни, морали, человеческих отношений.

Театральная драма, как правило, исчерпывает свое содержание в драматическом конфликте. Он может быть мелкотравчатым конфликтом мелодрамы или, как у Шекспира, символизировать, образно раскрывать сложные и трудные исторические отношения. Переворот, ознаменованный в драматургии именем Чехова, принес в нее новое понимание сюжета, новое отношение к конфликту. Ведь сюжетное содержание «Чайки» — в любовном соперничестве, в том, что в любовь Треплева и Нины вторгается новая, мрачная сила — Тригорин. Чем не традиционная мелодрама, да еще подкрепленная названием пьесы— «Чайкой» назывался популярный сентиментальный романс. Но для Чехова — и в этом было новаторство его драматургии — сюжетные связи, фабульные отношения не покрывали содержания пьесы. Чехов принес в драматургию идущее от прозы функциональное понимание конфликта.

Совсем с другой стороны, другим ходом мысли пришли к этому пониманию в советской кинематографии. Тут сказалось влияние прозы и драматургии Горького, во многом близкое чеховскому пониманию драматургии, тут сказалось изучение русской реалистической прозы.

Есть ходячее, тривиальное представление, что Достоевский перенес на русскую почву западный детективный роман, что сюжеты его книг «детективны». Но в том-то и дело, что романы Сю или Понсон-дю-Террайля, Феваля или Шаветта экплуатировали только фабульную, только сюжетную функцию литературы. В «уголовном» романе об убийстве старухи-ростовщицы Достоевского интересовали меньше всего обстоятельства убийства. Меньше всего он занят тем, на основании каких улик Порфирию Петровичу удается найти преступника — студента Раскольникова. За фабулой или, вернее, внутри ее Достоевский раскрывает сложную историю человеческой психологии, ставит большую тему характера, тему собственности, тему права на убийство. Роман Достоевского не «детективный роман с философией», а совсем другое — философский роман, в котором детективный сюжет реалистически преобразован и психологизирован.

В реалистическом искусстве сюжет никогда не исчерпывает содержания произведения, он дает

только схематический образ мира, тогда как подлинное содержание произведения высказывается в подробностях, в детализации, в анализе поведения и психологии персонажей. Поясню — подлинное содержание того же «Преступления и наказания» не в истории о том, как Раскольников убил процентщицу, а в мотивах этого преступления, в его психологической, моральной, философской оценке. Реалистическое искусство создает образ сложного и противоречивого действительного мира, а не конструирует его. Поэтому реализм не знает ни постоянных конфликтов, ни повторяющихся сюжетных мотивов, как, к примеру, в искусстве классицизма, в котором столкновения были всегда однотипны, а выбор конфликта был одним из определяющих признаков стиля.

Борьба, выраженная в дискуссии «полотно или драма», была не только борьбой за прозаический, повествовательный кинематограф, но прежде всего борьбой за овладение поэтикой реализма.

3

Третий спор возник или возникает сейчас, у нас на глазах. Формы спора еще до конца не определились. Так, в плане теории я знаю только одно и, нужно сказать, последовательное высказывание — статью М. Ромма в газете «Советская культура», в которой он критикует сложившиеся понятия о сюжете и зовет к новому, правда, еще неизвестно какому типу кинематографической поэтики.

Мысль М. Ромма, в сущности, проста. Он констатирует, что живые наблюдения, живые впечатления художника, поэзия и проза нашей жизни оказываются схематизированными и выхолощенными, как только художник пытается их уложить в сюжетные формы. Сюжеты находятся легко, но так же легко из них уходит жизненное содержание.

Утверждение М. Ромма является ярким выражением спора о природе сюжета в современном искусстве. Оно интересно как свидетельство назревающей дискуссии, хотя ему нельзя отказать в методологической наивности. В самой постановке вопроса сказывается и неточное представление о природе сюжета в художественном произведении. В самом деле, нельзя же предположить, что М. Ромм серьезно думает, что задача художника в том, чтобы уложить жизненные впечатления в подходящую форму. Он как будто и не догадывается, что между жизнью и искусством посредствует сознание художника, его темперамент, вкус, отбор жизненных фактов, наконец, мировоззрение — все то, что преобразует жизненное явление в явление искусства. Что же до сюжета, то М. Ромм считает его всего только способом организации жизненного материала в художественном произведении.

Впрочем, я меньше всего склонен «ловить» М. Ромма на теоретических ошибках. Его статья прежде всего свидетельство возникающей дискуссии, свидетельство интереса мыслящего художника к новым явлениям советской кинематографии. М. Ромм, пусть и не совсем верно, хочет сформулировать принципы новой поэтики советского кино, которые явственно чувствуются в некоторых картинах последнего времени, в картинах иногда «неловких», шероховатых, лишенных эпигонской «гладкости», но исполненных драгоценного новаторского беспокойства.

Хотя я и не согласен с некоторыми теоретическими высказываниями М. Ромма, но не могу стать на позиции полемизирующего с ним режиссера Е. Дзигана, напечатавшего большую статью в «Советской культуре». Е. Дзиган попросту постарался обойти, не заметить явлений, которые беспокоят и интересуют не только М. Ромма, но и всякого человека, живущего искусством, принимающего участие в его поступательном движении. Даже справедливые высказывания Е. Дзигана кажутся тривиальностями, потому что они никак не соотнесены с живым развитием кинематографии, с ее практикой. Мне показалось странным, что эту статью написал человек, бывший соратником Вс. Вишневского по постановке «Мы из Кронштадта», превосходной картины, которая практически опровергает унылые, азбучные рассуждения ее режиссера.

Но вернемся к основной теме.

Что же такое сюжет? Покрывается ли это понятие понятием драматического конфликта, является ли сюжет только организующим моментом, только, в сущности, техническим элементом произведения.

Тут нужно сказать, что такие технологические определения сюжета в корне неверны. Как правило, сюжет является отражением действительных отношений, преломленных через сознание художника, отражением его представлений о мире. Так, скажем, античный сюжет с его трагической борьбой героя за самостоятельное решение своей судьбы, античное противопоставление воли героя и сил рока (типичный для Эсхила сюжет) не были ни связкой жизненных впечатлений, ни драматическим конфликтом, как его понимает мелодрама. Сюжет Эсхила отражал его представление о мире, о связях, которые им управляют. В сюжете была заключена концепция мира, концепция отношения природы и человека. Если это не так, то сюжет «Царя Эдипа» Софокла был всего только хитросплетенным античным «детективом». В самом деле, в трагедии Эдип разыскивал убийцу царя — своего предшественника, не догадываясь даже о том, что убитый — его отец, а убийца — он сам. Тайна убийства осложнена тем, что убийца

является человеком, который пытается ее раскрыть. (Это наблюдение принадлежит Н. А. Коварскому.)

Право, даже Агата Кристи, прославленный автор детективных романов, не додумалась до такого изощренного сюжета. Однако Софокла не интересует вся эта сюжетная изысканность, для него важно рассказать о роке, о том, что Эдип не в силах победить предначертание судьбы. Повторяю: сюжет выражает концепцию мира, рассказывает о столкновении им управляющих сил,

Другой пример—драматургия классицизма, в которой тоже определен тип конфликта. В нем закреплено представление о характере государства, о движущих силах истории, о роли героя и героического. Сюжет классицистской трагедии полно и исчерпывающе выражает представление художников о мировой иерархии — мир трагедии строен, закончен и объяснен.

Наконец, если обратиться к XIX веку, то мелодрама, театральная или выраженная в прозе (все равно!), отражает представления мелкого буржуа о структуре современного общества с его войной всех против всех, выход из которой — только в нравственном совершенстве героя, наказующего виновных, вызволяющего из беды невинных и предоставляющего возможность покаяться тем, кто еще не окончательно погряз в пучине порока. Стоит вспомнить «Святое Семейство» Маркса и Энгельса, где с удивительной полнотой проанализирован сюжет романа Сю «Парижские тайны» и представления его автора о действительности во всем ее многообразии — от его представлений о религии, морали, юриспруденции до идей переустройства сельского хозяйства и организации труда. Маркс и Энгельс подчеркивают, что идеи автора реализуются в перипетиях романа — так идея искупления греха реализуется в сюжете о Флёр-де-Мари, идея раскаяния — в сюжете о Резаке и т. д.

Если предшествующее искусство конструировало картину мира и сюжетные его мотивы отражали эту конструкцию, то искусство реализма, отражающее действительный мир, в сюжете, как правило, отражало противоречия, движущие этим миром. Поэтому хотя, как это я уже говорил, реализм не знает закрепленных постоянных сюжетов, в его поэтике можно проследить повторение определенных, правда, каждым художником по-разному трактуемых мотивов. Так, мотив власти денег, зависимость судьбы человека от денежных отношений повторяются у Бальзака, Стендаля, Флобера, Мопассана, но каждый из этих писателей разрабатывает этот мотив в традиции своей индивидуальной поэтики.

Что же такое, наконец, сюжет? Если это понятие трактовать широко, то сюжет не является прерогативой только художественных произведений прозы и драматургии. Понятие сюжета возможно даже в научной работе. Там сюжетом является история изобретения, изложение хода мысли автора, ведущей к научному открытию. В искусстве несомненно наличествует тот же ход мысли, реализующейся, правда, не в системе доказательств, а в концепции отношений между людьми, в концепции связей и переплетений судеб, которая должна создать образ мира и человека. Вот почему отказ от сюжета — прежде всего отказ от представления о связях, о логичности и закономерности нашего мира. Больше того, отказ от сюжетности, как правило, в современном искусстве становится отказом от идеи познаваемости мира. Что это так, я попытаюсь сейчас доказать.

После первой мировой войны в европейской литературе наряду с традиционным романом и традиционной поэзией возникли параллельно два новаторских направления. Одно из них полагало, что единственным объектом литературы является исследование глубин человеческой души, причем не только в сознательных, но главным образом в бессознательных ее проявлениях. Так возникла литература так называемого «потока сознания», наиболее последовательное свое воплощение нашедшая в «Улиссе» Джеймса Джойса.

Наряду с этим явлением возникла литература «жизненного потока», полагавшая, что задачей художника является фиксация жизненных явлений без какой бы то ни было попытки их систематизировать, организовать и осмыслить. Так была написана многотомная эпопея Жюля Ромена «Люди доброй воли».

Нужно сказать, что литература обоих «потоков» была выражением отказа художников от познания мира в его действительных связях, была выражением мировоззрения агностицизма, в различных формах охватившего души западноевропейских интеллигентов. Мир истории был объявлен непознаваемым, как и душа человека. Исторический процесс был лишен горделивой гегелевской разумности, и философию, а вслед за ней и искусство пожирали бациллы разного рода субъективизма.

Литература «потока сознания» не имеет отношения к моей теме. Ограничусь характеристикой, которую дали Маркс и Энгельс, видимо, предвидя ее появление:

«Так как «истина», как и история, есть эфирный, оторванный от материальной массы субъект, то она адресуется не к эмпирическим людям, а к «недрам души». Чтобы быть «поистине познанной», она воздействует не на грубое тело человека, проживающего где-нибудь в глубине английского подвала или же на чердаке французского многоэтажного дома, а «тянется» через весь его идеалистический кишечник».

Казалось бы, Жюль Ромен отказывается от сюжетного искусства во имя подлинного реализма. Он писал в предисловии к «Людям доброй воли», что в подлинной жизни судьбы людей перекрещиваются редко, что взаимовлияние этих судеб — исключительное явление, тогда как в романе люди всегда связаны семейными, деловыми или любовными отношениями и романист всегда принудительно сочетает судьбы людей, проводит между ними искусственные, а не реальные связи (их нет) и обкрадывает жизнь, укладывая ее в сюжет. Он, Жюль Ромен, отказывается от этого произвола, предпочитая фиксировать «поток жизни» таким, каким он на самом деле является. В сущности, к этому утверждению Ромэна ничего не прибавляют кинематографические апологеты «жизненного потока». Даже их требование вводить документальные кадры в современный фильм не ново. Вспомним, как Дос Пассос в «Сорок второй параллели» и «1919» вводил в ткань своего романа одновременно и «кинохронику» — фиксацию «жизненного потока» и «киноглаз» — фиксацию «потока сознания». Как это ни странно и ни парадоксально, и натуралистический документализм и изощренный субъективизм легко уживаются в одном и том же произведении.

В чем же здесь дело? Является ли эта практика результатом «саморазвития» искусства или же, на чем я настаиваю, выражением определенных взглядов на мир, порождением определенной философии?

Я уже говорил, что в сюжете, как правило, закрепляется мировоззрение художника, сконструированный им образ мира. Что же будет, если художник откажется от сюжета? Очевидно, отказ от создания образа мира, отказ, в основе которого лежит убеждение, что мир непознаваем, что нет и не может быть исторического закона. Это убеждение сказывается как в различных формах эстетического субъективизма, так и в эстетическом натурализме. В первом случае художник, убежденный, что мир, в сущности, непознаваем, ограничивает свою задачу созданием ни для кого не обязательного субъективного образа своих переживаний, во втором случае, убежденный в неразумности или непознаваемости мира, ограничивает свою задачу фиксацией «жизненного потока» без попытки его осмыслить и тем самым упорядочить.

Это характерное и социально обусловленное явление. Мы знаем, что всякий общественный класс, находящийся на подъеме, всякое рождающееся общество провозглашает устами своих философов, художников и историков, что появление его было закономерным, что оно является законным дитятей истории и что вся предшествующая история только готовила его приход. Так, Платон в «Государстве» утверждал разумность рабовладельческой структуры; так, Блаженный Августин в свою очередь доказывал разумность феодального общества; так, наконец, буржуазия утверждала, что на смену анархии феодальных привилегий пришло общество, основанное на разумных отношениях собственности. Вспомним хотя бы утверждения Гегеля об истории как самовыражении абсолютного духа.

Не менее характерно и другое явление. Общество, склоняющееся к закату, общество распадающееся, как правило, утверждает, что исторический процесс неразумен, что мир непознаваем или в нем царствует случайность. История объявляется беспричинной, а существование — бессмысленным. Вспомним, что распад античной формации сопровождался ростом азиатских культов, противопоставлявших разуму античного Пантеона темную философию мистики и «эзотерическую» науку. Вспомним, что на смену аристотелевой философии раннего феодализма пришла готическая мистика феодализма позднего. Вспомним, наконец, что в наше время в европейском обществе на смену Шпенглеру, объявившему ложной идею прогресса, пришли философы, отменившие всякую закономерность вообще. Так, предтеча экзистенциализма русский эмигрант Н. Бердяев, глава философской школы «персонализма», утверждал, что человеческое общество — фикция и человек существует вне всяких социальных связей.

Не будем опровергать эту философию. Вспомним, что̀ о ней говорил Ленин: «Когда народные массы сами, со всей своей девственной примитивностью, простой, грубоватой решительностью, начинают творить историю; воплощать в жизнь прямо и немедленно «принципы и теории»,— тогда буржуа чувствует страх и вопит, что «разум отступает на задний план» (Сочинения, изд. 4, т. 10, стр. 226—227).

В искусстве этот процесс полемики с разумностью исторического процесса, процесс усиления агностицизма выражается прежде всего в потере реальности, в исчезновении объекта изображения, в потере мира закономерности, который должен и может познать художник.

Субъективист, по выражению Маркса и Энгельса, отворачивается от грубого тела человека и обращается к исследованию «идеалистического кишечника». Художник, сохранивший веру в существование объективного мира, отказывается от его познания и ограничивает свою задачу натуралистическим его описанием.

Вот где корни субъективистского кинематографа, с одной стороны, и, с другой, возникновения идеи «жизненного потока».

В первом и втором споре, который вели художники советского кино, в споре о принципах поэтики, о типе сюжета, борьба со старыми сюжетными формами была выражением новых представлений о действительности, новых представлений об историче-

ских закономерностях. Третий спор, который развертывается сейчас больше всего в кинематографии Запада, основан на распаде всех представлений о закономерности, на исчезновении реальности, на отказе от познания действительности и, тем самым, на отказе от ее изображения.

В кинематографию проникают абстракционизм, различные формы субъективистского искусства. Наряду с этим теоретики и практики «жизненного потока» пытаются найти реальность в натуралистическом фильме.

Возникает и третий путь — попытка опереться на «вечный сюжет», на «вечные темы», путь, как говорят на Западе, «адаптации» классических сюжетов, путь приспособления к современности классических сюжетных мотивов.

У меня нет возможности проанализировать хотя бы самые выдающиеся произведения кинематографии, выражающие этот процесс. Ограничусь несколькими, как мне кажется, яркими примерами. Это «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, «Сладкая жизнь» Феллини и «Гневное око» Джозефа Стрика, Сиднея Майерса и Бена Медоу.

«Хиросима, моя любовь» нарушает все обычные представления о сюжете. Это попытка создать в кинематографии лирическое стихотворение или лирическую поэму. Лирическое волнение рассказчика призвано оправдать неожиданность перехода от темы к теме. Сопряжение мотивов, как будто не имеющих отношения друг к другу, возникает не из сюжетной, а из лирической их общности. В фильме три плана: первый — история уничтоженного атомной бомбардировкой города, второй — история кратковременной любви французской актрисы и японца и третий — история любви этой же женщины к немецкому солдату-оккупанту много лет назад. Давние истории трагической, разрушенной любви и разрушения города призваны объяснить невозможность любви для современных людей. Пусть город и восстановлен— души разрушены. Ален Рене ведет свое повествование не только в нескольких планах, но и в нескольких стилях. Так, история давней любви героини рассказана как романтическая история, она изобилует романтическими пейзажами, романтически-страстными поступками. Одновременно история современной любви решена скупо, почти графически-условно. Наконец, и образ современной Хиросимы и история атомной бомбардировки этого города воссозданы почти хроникально, с подчеркнутой документальностью. Нельзя сказать, что в фильме не создан образ мира, в котором живут герои, но нельзя и умолчать о том, что в нем не созданы образы героев. Лирическое волнение персонажей заменено лирическим волнением рассказчика. Задача фильма, если так можно выразиться, заключена не в том, чтобы рассказать, а в том, чтобы сказать. Ален Рене не анализирует психологию и поступки своих героев, а пользуется ими, чтобы высказаться самому. Высказывание его может иметь объективную ценность, но, по существу, оно субъективно.

Вот почему поэтичность структуры «Хиросимы» не имеет ничего общего с поэтичностью, открытой Эйзенштейном. Автор «Потемкина» создал грандиозный образ революционного мира, образ, по существу, объективный — он творил эпос. Автор «Хиросимы» лиричен, его фильм выражает не действительность, не историю, не исторический процесс, а всего только горькие размышления Алена Рене по поводу мира и его истории. Поэтому его картина ничего не объясняет, а только констатирует, хотя иные явления изображены с сочувствием, другие — с гневом, а третьи — с отвращением. Поэтический образ мира здесь статичен и неподвижен, у него нет ни истории, ни, тем самым, судьбы. А познать мир можно только в его движении.

«Гневное око» как будто совпадает с «Хиросимой» по приему, хотя и противостоит этой картине по существу. Нельзя сказать, что этот фильм «бессюжетен». Женщина рассказывает о том, что потеряла любовь и пытается компенсировать образовавшуюся пустоту своей жизни теми радостями, которые ей может предоставить современный американский мир. В хитроумном сочетании эпизодов, снятых с актрисой, и документальных кадров перед нами проходит обозрение современной Америки, обозрение мира, полного изобилия и роскоши, но ничего не дающего для того, чтобы компенсировать героине ее душевную потерю. Кончается эта история трагически — героиня не находит другого выхода, чем самоубийство. Как будто в этой картине есть и сюжет и судьба героини. Между тем это не так. Судьба — это не только начало и конец сюжетной ситуации, это раскрытие человека, это анализ его психологии. Между тем хотя героиня «Гневного ока» много и охотно рассказывает о себе, мы, в сущности, мало что о ней узнаем. Поэтому трагедия женщины оказывается в этой картине всего только поводом для демонстрации «жизненного потока». Ограничивая тему, автор картины показывает не всю жизнь, а только одну ее сторону. И пусть американское «процветание» и показано с отрицательным знаком, зло и иронически, демонстрация его не создает образа страны, образа ее существования.

Мы видим, что и в том и в другом случае — и в субъективистской кинематографии и в кинематографии «жизненного потока» — исчезает из искусства человек. Мы узнаем о его горестях, узнаем о его трагедии, но ничего не узнаем о нем по существу.

Это характерно и для такой крупной картины как «Сладкая жизнь» Феллини. Конечно, эта кар-

тина заслужила свою удивительную популярность и является, наверное, одним из крупнейших явлений западной кинематографии, причем не только за последние годы. Тем интереснее понять ее слабые и сильные стороны, понять, куда и к чему ведет стиль Феллини, поэтика этой картины.

«Сладкая жизнь», по существу, также обозрение, причем обозрение, созданное сознательно. В картине множество между собой ничем не связанных персонажей. Фильм, в сущности, распадается на ряд новелл, скрепленных только появлением в них одного персонажа, который в ряде случаев является не участником, а только свидетелем событий. В сущности, это путешествие по «кругам ада» современного общества. Каждая новелла показывает новый круг: одна посвящена религии, другая — семье, третья — интеллектуальной жизни, четвертая — искусству. Все распадается в этом мире потому, что люди живут в страхе перед будущим, в страхе перед жизнью. Каждая новелла демонстрирует эту жизнь в страхе, показывает, как страх приводит общество к распаду, а людей к гибели. Феллини обладает даром мгновенной, острой, почти исчерпывающей характеристики. Но интересно, что мы запоминаем портреты всех его героев: и погибающей от тоски дочери миллионера, и разгульной американской актрисы, и ее партнера, и кончающего самоубийством интеллигента, и даже юного аристократического дегенерата. Не запоминаем мы, в сущности, только одного человека — Марчелло. Почему это происходит? Мне кажется, что возникает это не из слабости Феллини, не потому, что у него не хватило сил охарактеризовать героя своей картины. Это произошло почти сознательно и вместе с тем вынужденно. Движение характера героя требует от него размышления о жизни, которой он живет, активности, поступка. Герой может либо делать карьеру в обществе, либо попытаться вырваться из него. Но Феллини знает, что в этом обществе бессмысленно делать карьеру, как бессмысленно принимать лекарство в момент атомного взрыва. Не может герой и уйти из этого мира. Феллини ненавидит и презирает окружающий его мир, но не знает другого. Не случайно тот, другой мир, о существовании которого Феллини все-таки подозревает, представлен в фильме образом почти символической молодой девушки, появляющейся два раза — в середине и в конце. Удивительная конкретность изображения распадающегося мира, необычайная зоркость художника здесь уступают бесплотной символике. Феллини не знает, куда можно уйти. Поэтому характер героя обречен на неподвижность. Он не может развиваться — это было бы неправдой, с точки зрения автора фильма. Герой обречен быть всего только обозревателем. Другой роли ему не дано.

Я мог бы привести еще примеры, но, мне кажется, в этом нет нужды. Поэтика современной западной кинематографии, принцип ее новаторства предстают из анализа трех картин. Отказ от старых способов сюжетосложения приводит либо к натуралистическому сюжету «потока жизни», либо к субъективистским сопоставлениям жизненных и исторических планов, либо, наконец, к сюжету обозрения, которое, как мне кажется, способно вместить все многообразие планов современной жизни.

Но позвольте, скажет читатель, ведь это не ново. Роман-обозрение, нравоописательный роман, роман путешествий не новые явления в литературе. Именно это я и хотел сказать. Новаторство в области сюжетосложения оборачивается в современной кинематографии возвращением к старым, начальным формам буржуазного романа, и даже не XIX, а XVIII века. Отказ от создания концепции мира, отказ от раскрытия его закономерностей, от создания образа движущейся и развивающейся действительности приводит в конечном счете не к новаторству, а к архаизму.

Об этом ли говорит М. Ромм, призывающий отказаться от сюжетной кинематографии? Надеюсь, нет. Я слишком хорошего мнения о М. Ромме-художнике, чтобы заподозрить М. Ромма-теоретика в тяготении к архаическим формам искусства.

Думается, ответ на полемическое и запальчивое выступление М. Ромма нужно искать в практике советской кинематографии, как в положительных, так и в отрицательных ее образцах. Мы обычно сосредоточиваем наше внимание на творчестве крупных мастеров, на их достижениях и неудачах, забывая подчас о «массовой» кинематографической продукции, в которой также происходят известные процессы.

Легко отмахнуться от фильмов, в которых зазнавшийся предколхоза самодурствует так, что только диву даешься, как его в первый же момент колхозники не выгнали. Легко забыть фильмы, в которых новатор вносит такое предложение, что всему свету ясно — реализация его принесет выгоду государству и славу заводу, и только персонажи фильма этого не понимают. Стоит ли называть эти картины и их авторов? Думается, это бесполезно, потому что читатель легко и без особого напряжения подставит на место названных мною картин десяток других, вполне равноценных. Но ведь подобные ситуации — результат бездумного подражания уже созданным образцам — и не имеют ничего общего с работой художника, познающего нашу сложную и многообразную действительность. К сожалению, иногда элементы этой дурной, подражательной поэтики проникают и в произведения сложившихся и интересных мастеров кинематографии.

Я исполнен величайшего уважения к работе К. Исаева и Ф. Эрмлера в фильме «День первый». Им удалось по-новому, интересно и свежо показать дни октябрьского штурма, они сумели найти новые и интересные штрихи для характеристики октябрьских дней 1917 года. Много зорких деталей найдено в сценах, происходящих в Петропавловской крепости, на Дворцовой площади, внутри Зимнего дворца. Но, к сожалению, изобретательность и мастерство драматурга и режиссера не смогли компенсировать промаха в сюжетной концепции картины. Я говорю о личной истории ее героев. Авторов «Дня первого» прельстил милый анекдот о том, что рабочий парень, уходящий штурмовать Зимний дворец, утаивает это от жены, подозревающей его в измене и ревнующей его. Конечно, возможна и такая ситуация, но использование ее в этой картине показывает, что авторы восприняли свой сюжет вне общей атмосферы октябрьских событий. Он скреплял события картины, а не выражал их. Занимательный сам по себе, он противоречил общей картине событий, образу всего события в целом. В самом деле, действие происходит на Выборгской стороне, в самом революционном питерском рабочем районе, где в каждой рабочей семье если и не знали о приближении революционного переворота, то предчувствовали его. И я бы охотно поверил, если бы для конспирации муж говорил жене, что он уходит к другой женщине, а она бы, не поверив ему, догадалась, что он уходит на конспиративное собрание. Это было бы правдивее в общей ситуации октября 1917 года. Чувство истории, чувство правды изменило авторам «Дня первого», когда они «оснастили» рассказ о днях Октября хотя и занимательной и выигрышной внешне, но неправдивой и невыразительной ситуацией.

Другой пример. Агата Кристи, знаменитый автор сенсационных детективных романов, неоднократно использовала одну и ту же ситуацию. Она рассказана в нескольких романах и в пьесе «Мышеловка». В загородной гостинице собираются несколько постояльцев. Вечер. Метель. Происходит убийство. Ясно, что убийца может быть только здесь, в доме. Обитатели гостиницы подозревают друг друга, каждый из постояльцев оказывается подозреваемым. В результате убийца находится. Советский драматург Г. Мдивани не затруднил себя размышлениями о природе сюжета, о волчьей концепции человеческих отношений, лежащей за этим сюжетом, и написал пьесу, в сущности, повторяющую ситуацию Агаты Кристи. Так, в доме отдыха живут несколько советских ученых. Одного из них убивают, и почтенные ученые взапуски начинают подозревать друг друга в преступлении. Эта кампания взаимных подозрений заканчивается тем, что убийцу находят вне дома отдыха и все подозреваемые реабилитируются. Я был удивлен, когда в сценарии талантливых драматургов И. Ольшанского и Н. Рудневой «Трое вышли из леса» нашел пусть и отличную по атмосфере и обстановке, но, по существу, схожую ситуацию. В самом деле, история троих партизан, ищущих предателя, который сообщил фашистским карателям о местопребывании их отряда, во многом схожа с историей, рассказанной Агатой Кристи и повторенной Г. Мдивани. Сюжет этот занимателен, но в какой мере он выражает отношения советских людей?

Доверие к заемным сюжетным схемам, непонимание того, что сюжет всегда выражает образ действительности, подвели и писателя Д. Шенгелая и режиссера Р. Чхеидзе, сделавших фильм «Клад». Забыв о том, что И. Ильф и Е. Петров уже спародировали эту популярную сюжетную схему, авторы фильма заставляют своего героя, молодого колхозника, не только найти клад, но мучиться в попытках его утаить, что противоречит и образу героя и обстоятельствам, в которых происходит действие.

Я сознательно привел примеры из работ талантливых и серьезных мастеров, таких, как К. Исаев, Ф. Эрмлер, И. Ольшанский, Д. Шенгелая и Р. Чхеидзе, вовсе не для того, чтобы их опорочить. Они забыли о том, что сюжет сценария всегда выражение представления о действительности. Поэтому действительность, выраженная художниками зорко и интересно, спорит с избранной ими сюжетной схемой.

В ремесленных фильмах это не так. К примеру, в трехсерийном фильме И. Луковского и Т. Левчука («Киевлянка» и «Наследники») вся история советского общества сводится к нехитрой схеме. В 1918 году герои борются с белогвардейцами за киевский «Арсенал», в 1930 году они же борются с теми же белогвардейцами, оказавшимися на том же «Арсенале» уже в качестве вредителей и шпионов, а в 1941 году в партизанском отряде сталкиваются с теми же персонажами, фигурирующими в качестве немецких пособников. Историческое многообразие уложено в примитивную сюжетную схему, которая игнорирует и социальные и психологические причины явлений, не говоря уже о жизненной достоверности.

Очевидно, против этих фильмов, против этих ошибок и протестует М. Ромм, призывая отказаться от сюжета. Но в том-то и беда, что в этих фильмах сюжет отделен от образа действительности, в том-то и беда, что он трактуется формально, а не как выражение содержания произведения.

Сюжет, в который можно «уложить» жизненное содержание, всегда приведет к ошибкам и ущерб-

ности. Только тогда, когда в сюжете скажется мировоззренческая суть произведения, он будет драматичен, будет выразителен и правдив, то есть будет включать в себя многообразие жизненных обстоятельств.

Бедный чиновник после больших трудностей и лишений наконец «сооружает» себе шинель. Эту шинель у него крадут. Сюжет Гоголя короток, элементарен и лаконичен. Но за ним встает социальная судьба, возникают обстоятельства жизни большого социального слоя. Вот почему небольшая повесть стала не только произведением классической литературы, но и программным явлением русского реализма.

Скучающий банковский деятель знакомится в Ялте с молодой привлекательной дамой. Возникает курортный, короткий роман. Но, вернувшись в Москву, герой курортного приключения понимает, что без этой женщины он жить не сможет. Он едет в город, где она живет, находит. Но, добившись встречи, и он и она понимают, что история их любви еще не кончена и самое трудное только начинается. Это — «Дама с собачкой» Чехова. В чем сила этой великой повести о любви? Да в том, что в лаконичной и простой форме Чехов рассказал историю современных ему Ромео и Джульетты, которым придется бороться за свою любовь со всем миром буржуазных условностей и собственнических отношений. Выше я говорил, что в реалистическом произведении сюжет не покрывает всего содержания произведения. Здесь пришло время это повторить. Содержание произведения всегда шире и больше сюжета, но сюжет, драматическое столкновение выражает содержание, позволяет понять его не в однозначных, а в широких связях, понять его в связях с действительностью.

Удача больших произведений искусства, и в частности больших произведений советской кинематографии, связана с таким пониманием сюжета.

Я ограничусь одним примером. Солдат совершает подвиг и получает кратковременный отпуск для поездки домой, к матери. В пути он помогает различным людям, в пути к нему приходит любовь к случайно встретившейся девушке. Может показаться, что фильм В. Ежова и Г. Чухрая «Баллада о солдате» внешне отвечает драматургии «потока жизни». Ведь и тут действие распадается на ряд новелл, как будто не связанных друг с другом. Но различие между Феллини и советскими мастерами, различие между их представлением о действительности, различие идейных задач сказывается прежде всего в трактовке героя. Я уже говорил, что Марчелло у Феллини неподвижный и неактивный обозреватель жизни. Алеша Скворцов у В. Ежова и Г. Чухрая — активный борец за нее. У него есть судьба, связанная с судьбой народа, его характер — выражение народного характера — движущегося, развивающегося и растущего. Поэтому фильм о молодом солдате не стал обозрением — он монолитен, строен, он «сюжетен».

Спор кончается. Мало сказать, что это спор с бездумьем и с приспособленчеством. Мало сказать и о том, что это спор с чуждыми нам идейными концепциями. Все дело в том, что наш спор — выражение борьбы за реалистическую поэтику советской кинематографии, за понятие реалистического сюжета.

Впрочем, я ошибся. Спор не кончается. Он только начинается, потому что пути развития искусства многообразны, как многообразна жизнь, которую оно должно понять и отразить. Наверное, нам придется спорить еще не раз.

Н. ЗОРКАЯ

Москва, 1961

Несколько лет тому назад Роберто Росселини в одной из своих статей нарисовал широкую и мрачную картину состояния современного западного кино. Он привел множество статистических данных, фактов, свидетельств, подтверждающих, что лишь малую, совсем малую часть кинопродукции составляют произведения искусства, остальное же — чистая коммерция и торговля, в которой фильм является таким же товаром, как и любой другой.

Горестны и справедливы раздумья художника, знакомого с положением вещей и на собственном опыте. Однако каждый, кто следит за судьбами мирового кино и его современным развитием, заметит ход и другого, важнейшего, очень активизировавшегося в последнее время процесса: роль искусства кино становится в жизни человечества все более значительной, а коммерческий буржуазный кинематограф теряет свои позиции — во всяком случае, позиции моральные.

В этом сказываются результаты упорной борьбы киноискусства с буржуазной киношкой, борьбы, которой так помогают международные кинофестивали. Передовое кинематографическое общественное мнение подвергает остракизму серийную продукцию, одурманивающую миллионы людей в кинотеатрах мира, и ее производителям становится все труднее.

В июльской Москве 1961 года им пришлось и совсем туго.

Это понятно, потому что наш фестиваль проходил под девизом высокого и серьезного искусства, но никак не коммерции, и восьмизначные цифры долларов, истраченных на постановку, не могли стать для боевиков, подобных «Бен Гуру» или «Исходу», визой на въезд в Москву. Разговор о фильмах голливудской штамповки для Москвы действительно исчерпан, и кинематограф дельцов и мещан в чистом его виде просто не попал на наш конкурс.

МЕТАМОРФОЗЫ КОММЕРЧЕСКОГО КИНО

Но коммерческий кинематограф потому-то и живуч, потому-то все еще имеет спрос, что умеет приспосабливаться к любым обстоятельствам.

На Первый Московский фестиваль он явился в облике некоего современного моралиста, трактующего вопросы семьи и любви, конфликты «отцов и детей». В австрийском фильме «Неполноценный брак» была душещипательная, хотя и скоро уладившаяся, ко всеобщему удовольствию, семейная драма, были туго завитые, отутюженные девицы, модные интерьеры с кирпичными панелями, элегантные виллы и белые телефоны, те самые белые телефоны, которые уже давным-давно стали международным эталоном и символом экранной пошлости, превратившись в понятие нарицательное.

Однако пошлость, замусоленность, захватанность этих образов-атрибутов экранного «люкса», эта классически мещанская современная эстетика страшны и омерзительны не только сами по себе. За ними — утверждение незыблемости буржуазного строя и великолепия буржуазного образа жизни. Вводя зрителя в этот насквозь фальшивый экранный мир, авторы фильмов уверяют: будь терпелив — и ты получишь вот такую очаро-

вательную квартирку-модерн, и низко стелющуюся машину, и свой белый телефон...

Прошло два года, и вот снова старые знакомцы — белоснежные аппараты из красивой жизни! Ныне они, как и стопроцентно затрепанный семейный сюжет, проникли на фестивальный экран заодно с вполне добротной музыкальной программой в австрийском фильме «Большой концерт по заявкам».

Классическую музыку, мексиканскую революцию, новостройки в Индии, наследие национальных искусств — все старается прибрать к рукам, поставить на потребу своим белым телефонам коммерческий кинематограф.

Когда в картине «Мы — индийцы» вам старательно показывают девушек в сари, но, однако, в модно раскосых черных очках и за баранкой черных лимузинов, когда их, этих милых девушек, то и дело подставляют под струи фонтанов подле каких-то жардиньерок, увитых розами, и на фоне багрового заката окунают в речки, чтобы намокшее сари облепило фигуру и создалось подобие замаскированного стриптиза, и когда при этом во вставных эпизодах на экране проходят кадры металлургического гиганта Бхилаи, новых школ и жилых домов Тадж-Махала и возделанных полей,— знайте: перед вами коммерческое кино, схватившее на вооружение приемы документального фильма, придающее своему чисто условному экранному сюжету видимость жизненной хроники.

Когда в мексиканской «Хуане Гальо» страницы революционной истории служат материалом для порой веселой, порой сентиментальной пьески с песенками, канканом и переодеваниями, рассказывающей об одной суровой партизанке, которую учила женственности очаровательная француженка из кабаре в черных трико и красной юбочке, и когда в финале картины умирающему на поле боя бравому вояке-полковнику вместе с прощальным поцелуем непреклонной амазонки преподносится видение современного Мехико — мозаичный фасад библиотеки, университетские здания, — это опять-таки он, коммерческий кинематограф, слегка обновивший свои средства, это он, хотя в фильме «Хуана Гальо», снятом Габриэлем Фигероа и сыгранном Марией Феликс, есть и темперамент и мастерство.

Коммерческое кино в жестокой борьбе за существование беспрестанно пополняет ассортимент своих приемов, средств, сюжетов и стандартов. Оно оперативно заимствует и пускает в оборот подлинные ценности и открытия киноискусства, как была, например, растащена и распродана стилистика итальянского неореализма. Именно благодаря этой оперативности деляческого кино, благодаря эпигонским, подражательным «обоймам», которые незамедлительно следуют за подлинно новаторскими картинами, выхолащивая свой оригинал, круг фильмов-поделок далеко не ограничивается в наши дни, скажем, гангстерскими историями или салонными любовными драмами.

Для стандартизации, для штамповки тем, сюжетов, приемов уже не нужны столетия, как это бывало, скажем, на театральной сцене. Международная распространенность кино и размах кинопродукции позволили этому процессу необычайно уплотниться. Мы становимся свидетелями того, как прямо на глазах ветшают, оборачиваются бродячими штампами и приспосабливаются к реакционным взглядам не только образы и выразительные средства, но и идеи и целые пласты материала.

Несколько лет тому назад в разных европейских странах появились фильмы о концентрационных лагерях. Но даже и этот высоко драматический, священный материал истории нашего века быстро отошел в область стилизаторского экранного штампа — и художественного и идейного. Например, продемонстрированный на фестивале югославский фильм «Небесный отряд» являет собой эстетическую смесь «Эроики» Мунка и «Капо» Понтекорво и даже не вторичное, а уже десятый раз получаемое нами заверение, что насилию человек не мог противопоставить ничего, кроме собственной слабости и подлости. Образуется некий особый стиль фильмов — о лагерях. Полосатые робы и колючая проволока становятся непременным элементом композиции кадра. Бедствия узников Бухенвальда и Освенцима служат предлогом для современных пессимистических концепций. Конечно, в этом вовсе не повинны художники, открывшие для кино саму тему, которая рождает и сегодня такие высокие кинематографические воплощения, как «Загон» Армана Гатти — один из самых ярких фильмов Московского кинофестиваля. В стилизаторском штампе «фильмов о лагерях» ясно можно видеть влияние того же серийного производства, на

сей раз принявшего видимость социального и трагедийного искусства.

В западной кинематографической прессе часто встречается термин «традиционное кино».

«Рутина» — так, пожалуй, точнее можно определить подразумеваемый под этим круг явлений. Традиция — слово благородное, и подлинно высокие традиции всегда остаются для искусства драгоценным фондом прошлого, помогающим новому находить себя и развиваться в опоре на лучшее, что уже выработано художественным опытом. Рутина — напротив, то старое, та ржавчина, которая разъедает живую душу кино.

Вот большой цветной широкоэкранный фильм, тщательнейшим образом поставленный, снятый в отличных декорациях великолепным оператором и сыгранный знаменитыми актерами. Добросовестно, с музейной точностью воспроизведены в нем лондонские моды 90-х годов прошлого века. Переливается атлас платьев, сверкают бриллиантовые колье, живописны цветы и туалеты дам на алом бархате лож. Если экипаж едет по улице, то мы обязательно увидим сначала общий план улицы, потом средний план кареты на улице, крупно — руку, звонящую в колокольчик на двери особняка, в следующем кадре — швейцара, открывающего дверь, потом средний план вестибюля и, наконец, общий план особняка. Если действие переносится в зал судебных заседаний, то на экране возникает жемчужная серо-синяя гамма ламп, кресел, фолиантов, разряжающаяся красным пятном мантии судьи. Все сделано со вкусом, с чувством колорита, с уважением к подлинному быту и облику исторической эпохи.

Но чему служит скрупулезная работа режиссера, художника, оператора, актеров и вся эта экранная красота? Трагедия Оскара Уайльда, талантливого писателя и сложного человека, резкий слом его жизни денди и эстета, брошенного в страшную Рэдингскую тюрьму и познавшего горе и страдания угнетенных, предстали в английском фильме «Процесс над Оскаром Уайльдом» в виде частной маленькой драмы, которая была бы стопроцентно традиционной, если бы на месте обычной кинематографической «вамп» не фигурировал здесь юный красавчик — аристократ, ничтожный хлыщ, послуживший, согласно картине, причиной всех злоключений известного писателя. В историческом маскараде, проходящем перед нами на широком экране, можно опять-таки ясно увидеть все признаки кинематографической рутины.

Их же найдете вы в тоже очень добросовестной большой картине — американской картине «Восход солнца в Кампобелло», где речь идет тоже о реальном историческом лице, на сей раз о Франклине Рузвельте, одном из самых выдающихся политических деятелей США. В этом фильме — тщательно воспроизведенные интерьеры дома на красивом острове, где царит идиллический уют, где весело резвятся ребятишки и отец распределяет между ними и чернокожими слугами (они в доме как родные!) роли шекспировского «Юлия Цезаря»... Что же касается до мысли картины, то она нехитра. Авторы как бы говорят нам: смотрите, вот перед вами знаменитый, прославленный Рузвельт, но он совсем такой же, как вы. Он шутит, смеется, играет с детьми, любит свою верную жену. Он, как и вы, подвержен болезням и страданиям, он смертен. Нам внушают это столь настойчиво, столь последовательно на протяжении многих и многих частей фильма, показывают героя только семьянином, только больным человеком, что становится совсем не важно, Рузвельт ли на экране или кто-нибудь другой... Дотошное в своей биографической конкретности изображение теряет всякую конкретность.

Так принцип буржуазного биографического фильма, сознательно рисующего великого деятеля непременно в «шлафроке и домашних туфлях», доводится до своего логического предела, и биография Рузвельта становится просто скучноватым и елейным кинорассказом о прикованном к креслу отце семейства.

Жестокий и суровый закон современного киноискусства таков, что все «вторичное», все, что не от самой жизни, все рожденное какими бы то ни было кинематографическими ли, театральными, литературными реминисценциями и ассоциациями, немедленно мертвеет, выглядит безнадежно архаичным.

В связи с этим интересна одна особенность многих современных фильмов, которую можно было заметить и на фестивальном экране.

Идет картина, скажем, цейлонская «Курулубедда». Точные жизненные зарисовки, живые наблюдения быта. В этой деревушке, живописно раскинувшейся под пальмами,

старое причудливо переплелось с «новейшим». Танцы-заклинания у постели больного и наимоднейший «конкурс красоты», поджоги домов из мести и традиционные празднества, спекуляция краденым мылом и строжайшие понятия о семейной чести. Все это весьма самобытно, ярко, несмотря на профессиональную незрелость фильма, и может служить почвой для самых острых, непридуманных столкновений, драм, конфликтов.

Но вот начинается собственно фабула, и на экран приходит история, виденная-перевиденная, слышанная-переслышанная, история несчастной любви молодого помещика к красавице крестьянке. В этой истории — и косная мамаша, кичащаяся своим богатством, и навязанный девушке нелюбимый муж, и обет верности, данный себе благородным юношей, и неудачные роды, и смерть героини, и усыновленный героем ребеночек...

Случается ли подобное на современном Цейлоне? Вполне возможно, что случается. Наверное даже. Но рассказанный с экрана случай утратил приметы времени и места действия, столь явные в тех сценах фильма, которые не связаны с сюжетом и обращены прямо к изображаемой жизни, и прозвучал как старый и проверенный международный кинематографический сюжет в своем цейлонском варианте.

При любом отношении к картине Курта Гофмана «Привидения в замке Шпессарт» можно принять и ее несколько грубый лубочный цвет, и эксцентрику театрального рода, и эклектику приемов, но нестерпимо в этом фильме одно: рудименты сентиментальной любовной интриги, которые сразу же вводят в фильм — во всяком случае оригинальный — примитивную и плоскую банальность.

Речь, конечно, идет не только о фабуле любовной. Нет, и другие драматургические конструкции часто вступают в противоречие с тем непосредственным жизненным материалом, который врывается на экран, пробивается, минуя саму интригу, часто перерастая отведенное ему место «фона» и «среды».

Поэтому не случайно, что прогрессивные кинематографисты разных стран сейчас особенно горячо и настойчиво говорят о необходимости приближения киноискусства к действительности. Впервые ли это случается? Нов ли этот лозунг сам по себе? Разумеется, нет.

Формирование молодого искусства кино в последние десятилетия идет как бы волнами, смывающими с экрана примитивные кинематографические напластования, успевающие образоваться, несмотря на всю стремительность развития или даже благодаря этой стремительности. И каждый раз слышится призыв выйти из душных студий на просторы самой жизни.

Впервые его во весь голос провозгласили великие новаторы советского кино 20-х годов, увидевшие предмет самого высокого искусства в жизни революционного народа, объявившие смертельную борьбу рутине и своими художественными открытиями проложившие кинематографу путь на многие годы вплоть до сегодняшних дней.

Но скоро, на новом этапе развития советского киноискусства, в 30-е годы мастерам экрана пришлось начать борьбу и со сложившейся в предыдущее десятилетие эстетикой так называемого «монтажного кинематографа», начавшей тормозить проникновение киноискусства в глубь характера нового героя, что стало тогда первейшей жизненной необходимостью. И хотя противником уже оказывались высочайшие художественные достижения «монтажного кинематографа», борьба была закономерной, и без нее кино не двинулось бы вперед. Борьба эта снова, как и в 20-е годы, шла во имя приближения к действительности, против сложившихся кинематографических канонов, пусть даже на сей раз и самых благородных.

Собственно говоря, закон творческого движения всегда и заключался в этой борьбе за естественность и близость к жизни, против искусственности искусства.

И сегодня кинематографисты разных стран снова выходят из павильонов на улицы и ищут еще более точной и тонкой, ничем не прикрашенной, правды жизни. Они объявляют смертный приговор экранному миру официального буржуазного кино: его отжившим сюжетам, условному павильонному освещению, неестественному лицу актера в гриме, музыке, что красиво звучит за кадром, маскарадному историческому костюму, выполненному со всей музейной точностью и эстетской изысканностью лишь для того, чтобы скрыть пустое сердце героя.

Движение киноискусства к еще более точному, чем достигнуто пока, к еще более сво-

бодному, не связанному никакими дурными, косными условностями изображению жизни, необратимо. Но значит ли это, что кино откажется от накопленного опыта, пренебрежет своим развитым мастерством и решительно отвергнет уже известные достижения? Не значит, никак не значит!

Огромный успех на фестивале фильма «Все по домам» Луиджи Коменчини — фильма скорее итогового, нежели пролагающего новые дороги, фильма, вобравшего в себя и поэтику неореализма, и старинную традицию народного площадного театра, и прекрасное, грустно-веселое мастерство комиков современного итальянского экрана, еще и еще раз показал, что большая мысль художника может сделать живыми любые приемы, в том числе много раз использованные. Как говорили на фестивальной дискуссии «Художник и время» — «у киноискусства сто дорог».

Сто дорог! Больше фильмов, хороших и разных! Все это правильные, замечательные слова. Но что побеждает на разнообразных путях современного искусства, куда ведут эти пути?

ЧТО ЖЕ ПОБЕЖДАЕТ?

Жизнь. Действительность, показанная с позиций гуманистических и прогрессивных, входящая на экран со всей непринужденностью и прямотой. Реализм, который мощно развивается, все утончая и совершенствуя свои средства.

Чем так покорил зарубежных зрителей фестиваля фильм «Чистое небо»? Что определило такой принципиальный его успех, который заставил нас, советских зрителей, видевших картину и раньше, по-новому, свежо взглянуть на нее? Думается, прежде всего именно активное вторжение искусства в саму нашу движущуюся действительность, которое дало художнику возможность сказать еще никем не сказанное. В «Чистом небе» существуют уже известные кинематографические приемы: и обрамление фильма, развертывающегося как воспоминания героини, и кадры-метафоры из прошлого арсенала могучих кинематографических средств. Но острота режиссерского ви́дения самой жизни оказалась сильнее.

В прославившейся сцене на вокзале режиссерский метод раскрылся лучшим способом: режиссер взял маленький эпизод военного быта, факт, казалось бы, совсем частный, камера запечатлела этот факт со всей присущей ей динамикой, точностью, обобщающей силой — и возник на экране образ войны, образ, подсказанный не логикой штампованного кинематографического сюжета, а самой действительностью.

Окидывая взглядом фильмы фестиваля, видишь, как вытесняет она с экрана и ухищрения коммерческого кино, и самоуверенную рутину, и бродящие по студиям всех материков поделки ремесленников из павильонов.

«Голый остров» Кането Синдо — этот алмаз Московского фестиваля — быть может, самое яркое проявление главной тенденции современного прогрессивного мирового кино. Фильм-уникум, фильм-феномен, скромно названный его создателем «одним из многих экспериментов в киноискусстве», он чрезвычайно типичен при всей своей уникальности и неповторимости.

О чем он? О тяжелой доле японского крестьянина-арендатора? О непосильном труде? О смерти маленького мальчика? О горе матери? О красоте этого тихого моря, сосен, лодки с высоким веслом, этого нежного усталого женского лица? И о том, и об этом, и еще о многом-многом другом, потому что он о самой жизни. О жизни, которая выступает на экране претворенной совершенным, безупречным мастерством художника. Никаких посредников нет между Кането Синдо и миром, что фиксирует и поэтизирует он на экране. Фиксирует — не будем пугаться этого слова, потому что фиксация высокого искусства не имеет ничего общего с фиксацией протокола, с натурализмом.

Под взором камеры Синдо самое обыденное, самое натуральное становится высокой поэзией.

Синдо открывает нам конфликты иные, нежели те, к которым привыкли мы на экране. У него конфликт заложен в самом кадре, в каждой микроклеточке фильма: в том, как оживает под струей воды хилый росточек и снова никнет от палящих лучей солнца, в том, как глотает влагу раскаленная земля; как нащупывают каменную тропинку ноги женщины, склонившейся под тяжестью коромысла, как качает волна сосновую шишку у берега. В фильме совершенная, выверенная драматургия, но драматургия высшая — драматургия подлинного, тончайшего киноискусства.

И хотя с «Голым островом» в смысле мастерства никак не могут сравниться фильмы юных кинематографий, которые показаны были на фестивале, думается, в них торжествуют принципы в чем-то сходные.

Создатели корейской картины «Река Туманган» не прибегают ни к мелодраматическим ситуациям, ни к любовной интриге, ни к прочим «оживляющим» фильм эффектам, столь знакомым по историческим картинам, а черпают драматизм из самих событий жизни страны на рубеже XIX и XX веков. Они настойчиво ищут свой национальный кинематографический стиль — и в игре актеров, и в строении кадра, и в фотографии — ясной и светлой, словно озаренной лучами яркого корейского солнца.

Молодая кубинская художественная кинематография идет по горячим следам событий подобно хронике. Запечатлеть, оставить в памяти людей все свершившееся — и героизм борцов за свободу, и жестокость боев, и народный порыв, и горе потерь, и радость победы! Скорее! Скорее! Факты сами по себе волнуют!

Здесь, как всегда на ранней стадии освоения нового материала искусства, еще нет его строгого отбора, еще слишком много действующих лиц, выстрелов, не обязательных подробностей. Но острота взгляда художников и их страстный темперамент привлекательны. Главное же, что перед нами в «Рассказах о революции» — фильм жизни, а не павильона, натуры, а не декораций и костюмов.

Передовое киноискусство обращается не только к глазу и сердцу, но и к уму зрителя. Публицистика в самом большом и емком смысле этого слова становится необходимым элементом художественного творчества. Она и в мужественной, суровой писательской манере Армана Гатти в «Загоне». Она и в открыто интеллектуальном, заставляющем снова тревожно задуматься об уроках прошлого фильме «Профессор Мамлок» молодого талантливого немецкого режиссера Конрада Вольфа.

То же горячее и поэтическое раздумье о современном человеке, о его вчерашней борьбе и уроках недавней истории — в фильме «Как молоды мы были» режиссера Бинки Желязковой по сценарию Христо Ганева, в этой своеобразной болгарской «Молодой гвардии», рассказывающей об антифашистском подполье в пору оккупации языком поэтического, романтического кинематографа.

Правда изображения жизни на экране и страстное слово художников в защиту света пришли на Московский фестиваль с разных широт кинематографической карты мира. И в этом самая большая радость, которую дала почувствовать фестивальная Москва.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

М. КВАСНЕЦКАЯ

Какой он, герой революции?

Очень трудно провести грань между историей и современностью, между вчерашним и сегодняшним днем нашей родины.

Кажется, сорок четыре года, которые прошли со времени Великого Октября, в судьбах народов и государств — срок небольшой. Вместе с тем это очень много для человеческой жизни. И сегодня для молодого поколения октябрьские события — далекое прошлое... Стала взрослой молодежь, которая не помнит даже трудных дней Отечественной войны. О первых годах Советской власти многие могут судить лишь по страницам учебников истории, по обширной художественной литературе и, пожалуй, больше всего по кинофильмам.

И от того, в какой мере верно, художественно, ярко и талантливо режиссеры и сценаристы воскрешают эпизоды революции и гражданской войны, во многом зависят наши представления о героях и событиях тех лет. Тому немало примеров. Огромную роль в политическом и эстетическом воспитании сыграли такие великолепные фильмы о Ленине, о революции и гражданской войне, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Яков Свердлов» и многие другие картины, созданные нашими мастерами кино еще в довоенные годы.

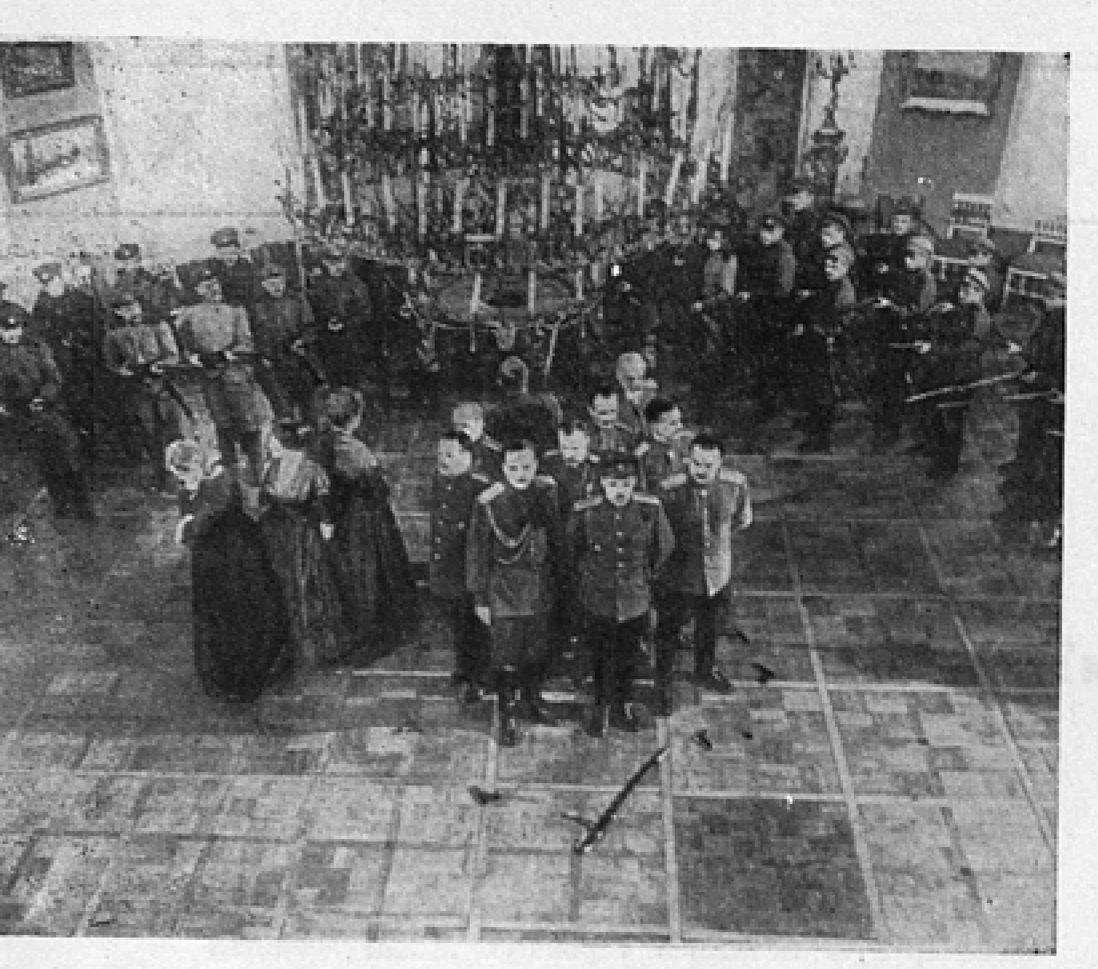
Но сегодня нельзя делать историко-революционные фильмы так, как двадцать лет тому назад. Решения XX съезда КПСС, опубликованные в печати важнейшие партийные документы позволяют глубже понять многие явления прошлого, с позиций современности подойти к событиям сорокалетней давности. Новое ви́дение исторических событий открылось нам в фильмах «Коммунист», «Сорок первый», «Павел Корчагин».

К сожалению, по-настоящему значительных картин о революционном прошлом за последние годы появилось очень мало. Дело в том, что некоторым художникам недоставало современного взгляда на историю первых революционных лет, недоставало политической зоркости, которая позволила бы им отличить важное от второстепенного, воскресить «бессмертную летопись героизма», как завещал М. Горький. К тому же и в художественном решении темы некоторые кинематографисты оказывались в плену у старых приемов, испытанных трафаретов. На вас неслись с экрана, как двадцать лет тому назад, удалые всадники в лихо заломленных папахах, искрометные тачанки, смотрели суровые лица бойцов, опоясанных пулеметными лентами. Увлекаясь внешним изображением событий, художники забывали о героях, о людях, которые вершили героическую историю. Марютка, Василий Губанов, Павел Корчагин... а кого еще можно поставить рядом? Пожалуй, немногие, очень немногие киногерои всплывут в памяти. А ведь подлинного романтического героя революции, с которого можно «делать жизнь», ждет зритель, ждет молодежь.

И поэтому естествен интерес к новому фильму «Две жизни» *, снятому режиссером Леонидом Луковым по сценарию Алексея Каплера.

Уже в первых кадрах фильма мы узнаем сочный, броский, темпераментный почерк Лукова. С широким размахом поставлены массовые сцены, где тысячи статистов безоговорочно подчиняются воле и замыслу режиссера. В картине тщательно выписаны второстепенные и третьестепенные роли, продумана каждая деталь, отработан каждый эпизод. Как всегда, режиссер очень внимателен к актерам, помогает им находить точное самочувствие, проследить логику развития характера. Актеры любят сниматься в луковских фильмах, ибо знают, что они не будут придавлены злой волей режиссера, трюка-

* Сценарий А. Каплера. Постановка Л. Лукова. Главный оператор М. Кириллов. Художник Т. Пашкевич. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператор Н. Озорнов. Студия имени М. Горького, 1961.



«Две жизни»

чеством и штукарством. В этом фильме с новой стороны открылся нам талант Вячеслава Тихонова (Сергей Нащекин), интересно провел свою роль Владимир Дружников (Кирилл Бороздин).

Массовые сцены привлекают графичностью, чистотой режиссерского рисунка. Четкими рядами выстроены на площади солдаты. Впереди гарцует на лошади капитан Бороздин. Через несколько секунд раздается команда войскам стрелять по демонстрантам. Отсветы зимнего солнца играют на штыках, зловеще направленных на толпу. Все в напряжении — сейчас произойдут трагические события! И вдруг прямо навстречу штыкам бросились лихие швеи из соседней мастерской. И грозные винтовки опустились. Режиссер очень точно показал смену настроения солдатской массы. Женщины нарушили все расчеты армейского командования. В стремительных круговоротах смешались солдаты и наступающие на них работницы. Но вот аппарат выхватывает то одну, то другую группу. По-разному уговаривают женщины солдат не стрелять в народ. И в репликах, своеобразных жестах передается тот или иной характер...

В фильме, как и обычно у Лукова, нет маленьких, незаметных ролей. Каждый эпизодический образ прочерчен четко. Вот хотя бы солдат со смешным прозвищем «Граф» в исполнении Г. Юматова. На первый взгляд он кажется просто придурковатым. Он один не опускает винтовку, поскольку боится не угодить начальству. Сначала кажется, что ведет он себя так по недомыслию. Но в последующих эпизодах мы понимаем, что «Граф» себе на уме. Конечно, его расчетливость комична: он боится прогадать и поэтому записывается сразу во все партии — посмотрю, где выгоднее. И только когда «Граф» становится свидетелем зверского расстрела мирных демонстрантов, он меняется. Теперь он знает куда идти. Эволюция этого характера происходит на наших глазах. Человек, нашедший свое место в революционном движении, становится увереннеи, самостоятельней, да и просто умней. К финалу на тупом лице «Графа» появляется отблеск мысли, а во всей осанке — человеческая значительность.

Или вспомним эпизодическую фигуру кондуктора трамвая. Бесстрастное лицо, механические движения. Его не интересует, что происходит вокруг. Но один взгляд, брошенный на революционера Игнатьева, который спасается от преследования озверелых обывателей, и мы понимаем — кондуктор на стороне этого человека, он старается его спасти.

А вот другой лагерь, другие персонажи. Нельзя не отметить превосходную работу В. Колчина в роли Николая II. Всего два эпизода, а перед нами история этого бездарного монарха. Заученная поза, полная внутренняя растерянность и несостоятельность. Он жалок в своем ничтожестве, в своем стремлении сохранить хорошую мину при проигранной игре.

Перечень удачных ролей и интересно поставленных сцен можно продолжить. Их много в фильме. И все-таки картина, созданная серьезными художниками, еще раз подтвердившая незаурядное мастерство сценариста и режиссера, правдиво показавших героику великого времени, не встала вровень с нашими лучшими историко-революционными фильмами. Почему?

Причина здесь, очевидно, в том, что в поисках современного решения историко-революционной темы художники перестали где-то доверять себе и зрителям. Им казалось, что просто эпический показ революционных событий, когда главный герой — народ, может наскучить, не удержать внимание аудитории. Они полагали, что приключения простого солдата и драматические переживания аристократа-офицера, судьбы которых поставлены в центре, оживят действие, позволят с новой стороны показать события тех лет.

Так могло бы случиться, если бы две эти жизни были сами по себе значительны, если бы характер главного героя был типическим, ярким, если бы сюжетная ситуация помогала раскрыть неповторимые черты времени. Наконец, если бы художественный вкус постановщика был бы более строгим, сдержанным, тонким... Но народные характеры, приметы времени, социальные конфликты с наибольшей глубиной и последовательностью раскрываются лишь в сценах второго плана, а не через судьбы центральных героев.

Изначальная ситуация картины надуманна, манерна. Во французском порту в день Октябрьской годовщины случайно сталкиваются после сорока с лишним лет главные герои картины. Советский генерал в отставке Семен Востриков и князь Сергей Нащекин, в прошлом блестящий офицер, а ныне гарсон в одном из ресторанов. Надо сказать, что драматическое и режиссерское решение сцен пролога вызывает серьезное возражение. Здесь все построено на привычных штампах, по испытанному шаблону «буржуазного разложения». Нарочито вульгарные девицы — сильно оголенные и нечесанные, мужчины с пошлыми физиономиями, бессмысленное топтание пар под звуки джаза... Ни одной оригинальной, яркой детали, интересной режиссерской находки, ни одного характера!..

И в этом третьесортном заграничном «раю» прославленный генерал ведет свой рассказ о том, как он пришел в революцию. «Пожалуй, у меня еще гораздо более... ну, неправильный, что ли, путь к революции, нетипичный, как говорится».

Действительно, события, которые привели Семена Вострикова к большевикам, малотипичны. Такие происшествия редко встречаются в жизни, скорее они занимают воображение изобретательного беллетриста. Посудите сами, все началось с того, что Семен (Н. Рыбников) насмерть влюбился в обольстительную графиню. Да и трудно устоять перед прелестями Ирины Нащекиной (М. Володина), когда она в полуобнаженном виде выходит из ванной. И тут совсем пропал простой русский солдат — как привязанный он ходит за графиней. Его товарищи революцию делают, организуют собрания, митингуют, а он распивает чаи в доме играющих в либерализм Бороздиных. Да добро бы только чай — чтобы угодить хозяевам, он согласен даже выпить рюмку духов «Лориган Коти». Хорошо, что постановщик все-таки решил не унижать Семена и в последний момент позволил ему отставить рюмку с французским зельем.

Любовь к графине полна неожиданностей. Много уколов приходится претерпеть самолюбию Вострикова, пока не наступает драматический момент. «Высшее общество» решило насмеяться над чувствительным солдатом, подслушивая любовное объяснение Семена. И возмущенный Востриков покидает дом Бороздиных. «На всю жизнь запомнил я этот вечер. Все стало на место, враги были врагами».

Казалось бы, со второй серии фильма должно начаться духовное и политическое возрождение героя. И, быть может, тогда любовное наваждение сыграло бы уже не такую существенную роль. Первые кадры в госпитале раскрывают нам истинное положение дел на фронте, говорят о бессмысленности кровопролития, непопулярности идеи — война до победного конца. Большого политического смысла исполнен эпизод встречи Семена Вострикова с умирающим братом.

И думалось, что с этого момента авторы дадут нам время и возможность глубже заглянуть в душу простого солдата, столкнут его с людьми ленинской закалки.

Но вместо серьезных размышлений над судьбой героя зрителю уготовлено новое удивительное приключение.

Случайно Семен подслушивает беседу заговорщиков, которые хотят освободить царскую семью. Приходится удивляться неосмотрительности, глупости участников заговора. Оказывается, в саду слышно все, что говорили в комнате на втором этаже. И, конечно, Семен разоблачает заговорщиков. Так создатели фильма начали награждать его за пережитые унижения. Но это не все. В финале Востриков случайно убивает обольстительную графиню. Справедливость торжествует. Больше того, бывшая невеста Сергея Нащекина становится женой героя. Насколько судьба щедро одарила Семена Вострикова, настолько она обделила князя Сергея Нащекина. Но это уже другая жизнь, другая история — на этот раз история типичная.

История Сергея Нащекина типичная для той части русского дворянства, которая люто ненавидела «чернь», не мыслила Россию без царя, воспринимала революцию как крушение всех идеалов, как все-

«Две жизни». В. Дружников — Кирилл Бороздин (слева), Н. Рыбников — Семен Востриков (в центре)





«Две жизни». В. Дружников — Кирилл Бороздин, В. Тихонов — Сергей Нащекин

мирную и личную катастрофу. И авторам картины удалось создать индивидуальный характер со многими качествами и свойствами, порожденными нравственными и политическими идеалами, средой и воспитанием. Вячеслав Тихонов интересно ведет эту роль. У него аристократические, тонкие черты лица, умный проникновенный взгляд. Это человек думающий, могущий остро, мучительно переживать все происходящее вокруг. Отлично поставлена в фильме сцена скитания Сергея по зимнему Петрограду. Он очнулся после тяжелого ранения. Сознание его слегка помутилось. Как страшный сон проходят перед ним картины ареста бабушки и сестры, разгрома фамильного особняка. Он бежит прочь от этих страшных мест. И его обступает холодный зловещий город Петра, мертвые статуи, каждая из которых готова как бы придавить героя своей дланью. Мечется Нащекин, потерявший представление о времени и реальности, по зловещему Петербургу Достоевского.

Но страшнее, чем призраки, увиденные Сергеем в те мучительные ночи, оказываются живые люди — те, кто еще вчера стоял во главе Российской империи.

Бывшие министры и приближенные царя оказались людьми ничтожными, жалкими, занятыми лишь мелкими дрязгами и пустыми интригами. Такими предстали они перед Нащекиным, которому пришлось их охранять по поручению Временного правительства. Даже мимолетное знакомство с этими высокопоставленными арестантами открыло Сергею глаза на причину поражения российской монархии. И все-таки у Нащекина оставался еще идеал, кумир — царь. Ему он привык поклоняться с детства, привык верить безраздельно. По воле случая Сергею пришлось столкнуться и с низвергнутым Николаем II. «Я видел самое страшное — на моих глазах упал и рассыпался в прах идеал, которому я служил всю жизнь. Ничего не осталось, кроме ужаса и пустоты». И Тихонов играет трагедию человека, потерявшего все и ничего не увидевшего, не понявшего из того, что происходило кругом. Перед нами враг, но враг умный, значительный, искренне уверенный, что, выступая против народа, он воюет за Россию. И только в финале, встретившись в портовом ресторане с Востриковым и вспомнив все, что происходило тогда, в 17-м году, герой мучительно задумывается. А вдруг вся его жизнь была ошибкой?

Две жизни беспрестанно сталкиваются на экране, судьбы героев причудливо переплетаются. И если бы авторам картины удалось противопоставить Сергею Нащекину подлинного героя революции, человека интересного, умного, значительного, картина бы от этого во многом выиграла. По замыслу создателей, подлинным героем Октября должен был стать большевик Игнатьев. Но в фильме он им не стал. Не стал потому, что слишком много места отведено романическим приключениям Семена Вострикова, что личные переживания Николая Игнатьева, его любовь к Нюшке заслонили от нас жизнь революционера-подпольщика. Характер Нюшки — лихой, разбитной и одновременно нежной женщины, к которой вдруг пришло настоящее большое чувство, интересно задуман в сценарии. Внешне актриса Э. Нечаева подходит для этой роли, но играет она слабо, ведет роль на одной ноте, ей не удается передать богатую гамму чувств, красоту душевных переживаний своей героини. Артистка однообразна в лирических и патетических сценах.

Да, в фильме «Две жизни» немало творческих просчетов. И вместе с тем (заранее принимая упрек в традиционности концовки рецензии) хочется сказать, что нельзя не быть благодарным авторам фильма, что они, взявшись за столь трудную тему, стремились проложить путь для нового осмысливания в кино событий героического прошлого.

В. ФРОЛОВ

И в смешном находить серьезное

Мы сетуем на плохие комедии. И справедливо. Вялые и бесцветные киноленты похожи на старушку, которой говорят: «Осторожно, бабушка!» И они появляются на экранах, часто вызывая не смех, а сплошное недоумение.

Мы хотим, чтобы у нас кинокомедий было больше. Разных и талантливых, обличающих недостойное и уродливое. Требуем от них оригинальных сюжетов, серьезных и смешных, запоминающихся характеров. Мысли и задора. Гнева и сарказма. И просто хорошей доброй улыбки.

Резонно хотим. И резонно требуем.

И вот выходят комедии. Одна. Другая. Третья. Не так часто они балуют нас своим появлением на экранах. Но все-таки балуют. Тогда наступает торжественная пауза. Режиссеры спешат показать свое детище в Доме кино и на Трехгорке. И уважаемым пенсионерам.

Почему же они так лихорадочно торопятся, будто, создав комедию, их включили в команду по участию в кроссе? А как же? Время дорого. Надо собрать стенограммы конференций, отзывы зрителей, и солидных зрителей. Пока... Пока критики, как в старину говорили, натачивают перья, чтобы непременно «с порога» (тоже старинное выражение, получившее современную семантику!) изругать комедию. Хотя бедняги критики давно уж и не пользуются гусиными перьями и хотя они не все хмурые и даже не лысые (есть среди них и кучерявые), как их изображает Э. Рязанов в комедии-миниатюре «Как создавался Робинзон», и все-таки так повелось и так установилось (опять-таки некоторыми режиссерами): критика, дескать, не любит комедий. Только и ждет их выхода, чтоб разнести в пух и прах.

Об этом мне не раз приходилось слышать. И даже читать. Писатель К. Минц выступил в «Советском экране» со статьей. Ему понравилась комедия «Человек ниоткуда». Он защищает комедию, которая пришлась ему по вкусу и по душе. Но зачем же обвинять критиков во всех смертных грехах и изображать их людьми, которые будто бы только и ждут случая, чтобы расправиться с творцами комических фильмов. Не лучше ли терпеливо выслушать критические замечания (тем более, что они по существу справедливы) и сообща, так сказать, всей ротой способствовать развитию советской комедии.

Конечно, не сразу установишь единый взгляд на ту или иную комедийную ленту. Комедия, по-моему, никогда не проходила под всеобщие аплодисменты. Одним она нравится. Другие ее отвергают. Третьи находят в ней «рациональное зерно». Думаю, что каждая комедия заслуживает заинтересованного внимания, дружеского отношения. Плохие — раздражают, но раздражение — непрочный союзник в оценке искусства. И комедий в том числе.

Следует откровенно поговорить о том, что сделано и что кинематографисты могут сделать для того, чтобы жила комедия на экране.

У меня неожиданно возникло оптимистическое настроение. Пришло оно не сразу. Я посмотрел все фильмы Второго Международного кинофестиваля в Москве. И что же — мировой кинематограф не может похвастаться комедиями. Если судить по фестивалю, то из всех лент, которые показывались в кинотеатре «Россия», комедийных — единицы. И среди них есть просто очень скучные и назидательные, вроде финской «Скандал в женской гимназии». До чего же это сентиментальная и гладенькая вещичка! Все в ней подчинено назиданию: «Посмотрите, дескать, какие мы чистенькие. Всем довольные. Бывают у нас тети бяки, но и они быстренько исчезают с горизонта!»

Я думал: почему же фильм назван комедией? Что в нем смешного, что он обличает? Потом вспомнил: в гимназию приезжает злой старикашка профессор, вроде инспектора-ревизора. Он-то смешной! Он и прогоняет злую директрису женской гимназии. Комический гном делает добро, избавляет город от дамы строгого нрава. В этом сущность комедии. Не ахти какая сущность!

Правда, на фестивале мы посмотрели и новую комедию остроумного Курта Гофмана «Привидения в замке Шпессарт». Во многом она поучительна. Прежде всего в умелом использовании средств мюзик-холла, ревю, эксцентрики для острой и совершенно современной сатиры. Кажется, что нет предела фантазии режиссера. Духи поют. Танцуют. Появляются на улицах Бонна. Невидимые, они водят автомобили, нагоняя страх на полицейских. Переодеваются в магазине мод. Выступают в суде. И, наконец, несутся на корабле в космос, и их обгоняет советская ракета-спутник. Если бы Курту Гофману посерьезнее драматургию (история с обедневшей графиней довольно банальна) — фильм бы стал более значительным явлением в современном мировом кино.

Так почему же все-таки я настроился оптимистически? Неужели меня могла порадовать мысль, что



«Как создавался Робинзон» (комедийный альманах «Совершенно серьезно»). С. Филиппов — писатель, А. Папанов — редактор



«История с пирожками» (комедийный альманах «Совершенно серьезно»). Р. Плятт — покупатель, Э. Трейвас — заведующая секцией

не только у нас плохо с кинокомедией, но и вся мировая кинематография испытывает явный недостаток в этом жанре. Возможно, что эта мысль меня чуточку успокоила, но она не принесла желаемого оптимизма. Что же, выходит, надо радоваться оттого, что не только в нашем доме неважно с кинокомедией, но и в других... еще хуже...

На самом же деле мне вселяют надежду некоторые явления в советской кинематографии, которые я оцениваю со знаком «плюс». Появление в этом году комедийных фильмов, свидетельствующих о поисках в жанре кинокомедии,— уже доброе предзнаменование. Ведь после «Неподдающихся» у нас вообще почти исчезла комедийная лента. А тут несколько новых комедийных картин, наконец, выпуск альманаха «Совершенно серьезно», подготовленного экспериментальной студией-мастерской, которая работает на «Мосфильме» под руководством Ивана Пырьева над современной комедией. Если все подсчитать, то получится скромная, но и обнадеживающая цифра. Как будто бы тронулся лед на фронте кинематографической комедии. Еще нет основания для ликований, но оживление в жанре определенно наблюдается. Жива комедия. Не всегда она выглядит добренькой старушкой. Иногда шутит и задорно смеется, острит и выглядит не так уж плохо!

Итак, веселая ласточка из «Мосфильма» — комедийный киноальманах. Он состоит из нескольких комических новелл, написанных разными авторами, сыгранных комиками-актерами, среди которых — Р. Плятт, Р. Зеленая, С. Филиппов, А. Папанов, М. Миронова и молодые талантливые исполнители. Писатели, режиссеры и артисты объединились на добровольных началах. Их собрала любовь к комедии. И они решили испытать талант на небольших комедиях, высмеивающих неурядицы в быту, пустозвонов и юнцов-балбесов, за «шмотки» продающих иностранцам гордость и достоинство человека. И редакторов, убивающих комедию перестраховкой и полным непониманием природы смешного. И браконьеров, готовых истребить богатство водоемов. И даже критиков, холодными глазами взирающих на комедию...

Многим людям достается в комедиях альманаха. Не все фильмы-новеллы одинаково хороши по мастерству и средствам выразительности. Некоторым из них не хватает цельности и завершенности. Есть остроумные находки в комедии Эльдара Рязанова «Как создавался Робинзон». «Отредактированный» обитатель острова выглядит удивительно смешным. Он потешно «перестроился», насадил зеленые насаждения, приручил облезлого льва. Все, как у Ильфа и Петрова. Но комедия как бы распадается на два несоединенных стиля, на две манеры подачи комического: с одной стороны, А. Папанов, играющий в мягкой и серьезной комедийной манере роль редактора, а с другой — С. Филиппов, показывающий неудержимую выдумку в эксцентрике. Эти оба актера играют как бы в двух разных фильмах.

Режиссер, мне кажется, не нашел единства в манере, и поэтому в комедии нет необходимой завершенности.

В. Дыховичный и М. Слободской написали сценарий комедии «Приятного аппетита» (режиссер В. Семаков). Я не знаю, как выглядел сценарий до съемки, но в нем сохранился интересный прием — комедия неожиданно переходит в водевиль с купле-

тами. Прием сохранился, а само содержание комедии, прямо скажем, пустяковое. Официант-пенсионер пришел в кафе. Его обслуживает молодая девушка. Обслуживает плохо. Поучает и грубит. И неизменно отвечает: «Этого нет»... Но вот она узнает, что перед нею тот самый официант, который выступал по радио. Девушка засмущалась, а потом промолвила: «Вы бы раньше так и сказали». Она хочет исправиться. Тут С. Аникеев, играющий пенсионера, начинает петь куплеты. Ему подпевают официантки и посетители. Не понимаю, ради чего же поставлена комедия? Чтобы улучшить обслуживание трудящихся? Так для этого надо бы выпустить плакат по ведомству общественного питания...

Я не узнал в этой комедии остроумных и всегда веселых авторов. Что с ними произошло? Может быть, отредактировали их сценарий, как «Робинзона»?

В альманахе Борис Ласкин выступает с комедией «Иностранцы». Он комично издевается над долговязыми балбесами, которые околачиваются возле гостиниц, выманивают у иностранцев штучки-безделушки, заискивают перед ними, паясничают. Драматург положил в основу киносюжета недоразумение, позволяющее в глупом виде выставить бездельников-пижонов: «иностранцем» оказывается журналист центральной газеты! В комедии есть смешная ситуация, написана она в форме острого диалога. Но почему не смешно? И актеры отличные. И текст остроумный, а я не смеюсь. Даже в сцене, когда стиляги отплясывают «рок», лихо, потешно, мне невесело. Наверно, потому, что режиссер Э. Змойро перевел действие фильма в область откровенного шаржа: получилась явная карикатура, и поскучнела комедия, которая пользуется иронией, пародией и никогда не переходит в карикатуру. От пародии до шаржа — чуть-чуть, но это «чуть-чуть» многого стоит!

Что же я делаю: сначала похвалил альманах, потом стал придираться. То к одной, то к другой комедии. Может, зря похвалил? Нет, в комедийном сборнике «Совершенно серьезно» есть ленты, которые можно признать удачей. Это две маленькие комедии: «История с пирожками» и «Пес Барбос и необычный кросс». В них царят юмор и веселье. Ирония и откровенная издевка.

«История с пирожками» (сценарий Э. Брагинского, В. Козлова, режиссер Н. Трахтенберг). История довольно простая. Покупатель зашел в магазин самообслуживания. Выбрал пару пирожков и встал в очередь к кассе. Пока стоял — съел пирожки. Тут и начинается комедия. Простая история неожиданно обретает комический сюжет. Покупатель хочет заплатить за пирожки. А где они? Он их съел? Почему? И кто это докажет! А может быть, он съел не два, а пять? А то и десять! Всякие ведь бывают покупа-



«Иностранцы» (комедийный альманах «Совершенно серьезно»). А. Белявский — Френк, В. Кулик — Жора Волобуев, Т. Бестаева — Мэри



«Приятного аппетита» (комедийный альманах «Совершенно серьезно»). О. Викландт—буфетчица, М. Полбенцева — официантка, С. Аникеев — посетитель

«Пес Барбос и необычный кросс» (комедийный альманах «Совершенно серьезно»). Ю. Никулин — Балбес, Е. Моргунов — Бывалый, Г. Вицин — Трус



тели. Затаскали бедного любителя пирожков. Старший продавец повел его к заведующему отделом, а тот к директору. И просидел покупатель в магазине до позднего вечера, пока продавцы не убедились, что недостает ровно двух пирожков. Тогда и получили с него деньги за пирожки. И выдали чек.

Вот ведь какая история! Смешная. И грустная. И поучительная. Эту историю великолепно разыграли актеры Р. Плятт, Э. Трейвас, Б. Новиков, Р. Зеленая.

Особенно хорош в комедии Р. Плятт — тот самый несчастный покупатель, попавший в сети вежливых... и бездушных работников торговли.

Стоит даже в небольшой по объему комедии коснуться серьезного и рассказать о нем без назидания и грубого «нажима» — как сразу же заискрится смехом и весельем творение настоящих комиков и балагуров.

Я испытал удовольствие, когда смотрел комедию Л. Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс», хотя ничего нового, пожалуй, в фильме нет. Герои картины — взрослые буги, задумавшие толом глушить рыбу, смешны в той изобретательности, с какой спасаются от собственной глупости. Трюки, неожиданные повороты «погони», даже отсутствие диалога — все играет в этой комедии. Слова не нужны, когда живут выразительная мимика и жест, которыми отлично пользуются артисты Е. Моргунов, Г. Вицин и Ю. Никулин.

●

Альманах комедийной студии — начало положительное. Он пробивает тропинки для самой трудной формы веселого жанра — маленькой комедии. Ну что же, и в такой форме можно творить искусство смешного. И здесь надо вести разведку и расчищать пути к большой и разнообразной комедиографии нашего времени. Малая форма мобильна, остра, она позволяет избавляться от многословия и назидательности, от пустоты поучающих, скучных, стандартных полнометражных картин.

Наша жизнь дает неисчерпаемые сюжеты для веселых комедий — умных и разнообразных, в которых проявляется и радость нового и ироническая непримиримость ко всему, что выглядит смешно и нуждается в осуждении смехом. Надо, видимо, смелее искать новые формы комического, не ходить по проторенным дорожкам в искусстве смешного.

Новая кинокомедия Эльдара Рязанова «Человек ниоткуда», поставленная им по сценарию Л. Зорина, задумана как оригинальная комическая фантазия, где главным лицом является человек по имени Чудак — представитель несуществующего племени тапи. Словом, «снежный человек», который попадает в наш мир, в Москву, и с ним происходят всяческие приключения.

Что же, без фантазии не может быть и комедии. В любом комическом произведении должна быть хорошая выдумка. На основе фантастических сюжетов написаны прекрасные комедии и Гоголем и Гоцци. И тут у меня к авторам картины нет претензий.

Но чему же служит в данном случае фантазия, что хотели сказать авторы фильма? Было бы наивно предполагать, что они придумали фантастический сюжет только для того, чтобы позабавить зрителей невероятными эксцентрическими проделками дикаря, попавшего в цивилизованный мир. Нет, они, видимо, имели свои цели.

Воспользовавшись сказочно-фантастическим сюжетом, авторы кинокомедии хотели выступить в защиту человека, да еще Человека с большой буквы. Весьма похвальное намерение! Только вышло так, что этим человеком стал Чудак, наивный дикарь из племени тапи. А иначе говоря, человек «вообще», не причастный, так сказать, к мирским делам, выходец из «ниоткуда»! Меня прежде всего огорчает в фильме его целевая абстрактность. Я понимаю, авторы исходили из ситуации: а что будет, ежели к нам, в XX век, придет «снежный человек», что он увидит, как будет себя вести? Если представить себе такую ситуацию, всерьез понятую и всерьез сыгранную, то получится нелепица. В самой ситуации заключено комическое несоответствие, которое всегда служит основой смешного. Но даже и в комическом недоразумении надо находить мысль и идею, которые помогали бы людям видеть уродливое и прекрасное, понимать реальность, как она складывается в жизни. В фильме вышло так, что дикарь из племени тапи и является тем человеком, который может подписаться с большой буквы.

В финале картины Чудак прощается с Владимиром Поражаевым:

— Я приучу орла, и он принесет тебе письмо от меня. Скажи, можно мне подписать его: человек?—спрашивает Чудак, проникновенно глядя на Владимира.

Владимир понимающе смотрит на своего друга.

— Можно,— говорит Владимир.— Только подписывайся с большой буквы.

— Понимаю,— говорит Чудак.— Лишь так и надо писать это слово...

Это воспринимается как откровенность и как итог картины, хотя все события в ней проходят во время сна молодого ученого-антрополога, мечтающего найти «снежного человека».

Режиссер делает немало усилий для того, чтобы фильм воспринимался иронически, не в полный, так сказать, серьез. Дикари из племени тапи танцуют почти пародийные современные танцы, говорят стихами; «людоеды» тоже выглядят пародийно в

своем «людоедстве»; Чудак при виде плохого, но уже «реального» человека готов его съесть. И все-таки комедии не хватает ясности мысли, когда нет назойливых подсказок режиссера, когда комизм сам по себе развивается по свободным законам комедии. Назойливость переходит в примитивизм, в потерю вкуса именно в трактовке идеи фильма: «снежный человек» — дикарь — оказывается самым симпатичным, самым честным в «реальном» мире, где проявляют свое духовное убожество Крохалевы в разных обличьях. А наивный Поражаев? Может, он тоже человек с большой буквы? Ведь по ходу событий именно этот персонаж в центре внимания кинокамеры.

Он «нашел» тапи, привел его на улицы Москвы, ищет Чудака по отделениям милиции, выступает на ученом совете и т. д. Он друг и покровитель «человека ниоткуда». Может, в нем, реальном лице, авторы фильма открыли характер современника? Нет, Поражаев схематичен, хотя его и играет талантливый актер Ю. Яковлев. Этот персонаж лишен комического обаяния, он как бы из другого фильма.

У меня сложилось твердое впечатление: в фильме нет ясности цели и ясности мысли, а потому и нет цельного и единого стиля. То ли это комедия-феерия, то ли мюзик-холльное ревю, когда, например, начинают выплясывать рок-н-ролл уважаемые академики и профессора на ученом совете, а порой и удивительно скучная мелодрама, когда «разыгрывается» треугольник Поражаев — Лена — Крохалев. Плохо не то, что в картине существуют эти различные стилевые направления. Они могут быть в комедии. Печально, что они не соединяются в единую композицию и разрывают ленту на пестрые клочки, и она не воспринимается как произведение большого искусства. Происходит причудливое смещение реального и фантастического, какое-то неестественное и игрушечное. Сказка вплетается в мир утренней Москвы, выходит на ее улицы, но эти улицы не становятся сказочными; иронически снятые сцены пира «людоедов» — фантастика, но фантастика «бутафорская». Чудак выделывает на стадионе чудеса эквилибристики, а на улице, увидев милицейскую машину, он радостно кричит: «Моя машина!» (и это очень смешно!), занимает кресло начальника и огорчается, когда ему объясняют, что он больше не начальник, влюбляется в девушку Олю и попадает в больницу, где его лечит Миша, который любит Олю. В поступках Чудака также исчезает «фантастичность», он становится чуть ли не передовым человеком, понимающим, что хорошо и что плохо.

И это «человек из ниоткуда»! Кто он — сказка или реальность? «И то и другое», —улыбаясь, хотят



«Человек ниоткуда». Ю. Яковлев — Поражаев, С. Юрский — Чудак

сказать авторы фильма. Когда они улыбаются, я им верю. Верю потому, что они творят комедию. Но перестаю верить в тех эпизодах, когда они начинают убеждать меня в том, что этот милый и добрый пришелец из ниоткуда и есть... настоящий Человек с заглавной буквы...

Наивность можно простить в комедии. Но нельзя прощать потерю чувства меры как в форме, так и в содержании. К сожалению, Э. Рязанову изменяет это чувство. Он увлекается то обостренным приемом, то фантастикой, а то пародийностью, но не находит единого ритма комедии. И не поэтому ли также так неустойчива картина в главном — в выявлении мыс-

«Человек ниоткуда». А. Папанов — патриарх племени тапи



ли, содержания. Конечно, хорошо, если бы у нас появился фильм, где режиссер щедро пользовался бы механикой комического кадра, острым гротеском и гиперболой. Но всегда ли комическая эксцентрика наполнена мыслью? Не пропадает ли она в щедрости кинематографических приемов? И тут вспоминаешь искусство Чарли Чаплина, великого артиста нашего века, умеющего передавать и печальное и смешное в самых неожиданных и самых рискованных комических ситуациях.

А вот когда нет глубины мысли в поисках, тогда и сами поиски теряют свою реальную основу. Тогда картину на современную тему не спасают ни очаровательная фантазия, ни самые сверхсовременные приметы, вроде сигналов спутника или полета космического корабля...

Жаль, что именно с этого неудачного фильма начинается наше знакомство с Сергеем Юрским, молодым артистом Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького, играющим в фильме роль Чудака. Нам кажется, что в иной ситуации его талант мог бы раскрыться со своей лучшей стороны, как талант, несущий обаяние молодости, ловкости и силы.

То же можно сказать и об артисте Московского театра сатиры Анатолии Папанове, который в фильме играет четыре роли и пытается найти в них истинно комическое.

«Человек ниоткуда» — обидная неудача нашей кинокомедиографии. Искания его создателей не дали тех результатов, которые ждет зритель от веселого жанра кинокомедии.

●

Авторы назвали «Полосатый рейс» невероятным кинопроисшествием. Это, пожалуй, точное определение жанра фильма. В самом деле, на палубе грузового судна «Евгений Онегин» разыгрываются совершенно невероятные комические недоразумения. Выходят из двенадцати клеток тигры, самые настоящие звери, и наводят страх на всю команду. Бедный Шулейкин, буфетчик из торгпредства, по воле комического случая оказавшийся на судне укротителем, спасается в клетке, которую оставили тигры. Симпатичный тигр, будто улыбаясь всему случившемуся, бьет лапами по штурвалу, и «Евгений Онегин» мчится на рифы, потеряв управление. А в каюте сидит под «арестом» за всяческие забавные дерзости девушка по имени Марианна, негодует, просит, чтобы ее выпустили.

Наконец она выходит и, ничего не понимая, встречает одного тигра, другого, третьего... Потом, заметив, что тигр смял «железного моряка» — старпома Олега Петровича, подбегает к зверю, хватает его за хвост и «укрощает». На глазах у всех происходит «чудо»: тигры оказываются удивительно добрыми, послушными, они повинуются белокурой красавице, она забавляется с ними, играет. Кажется теперь, что эти полосатые звери становятся участниками комедии. Да, они — друзья человека, друзья умной и веселой девушки, которую у нас в стране все прекрасно знают, — Маргариты Назаровой.

Не в первый раз выступает Маргарита Назарова в кино. Мы помним фильм «Укротительница тигров», помним чудеса укрощения, которые артистка показывала со своим любимцем — тигром по кличке Пурш. Теперь она и ее «воспитанники» втянуты в водоворот комических происшествий.

Но было бы несправедливо думать, что новая комедия началась только для того, чтобы еще раз познакомить зрителя с волшебным искусством знаменитой по цирковой арене Маргариты Назаровой. Напротив, я бы сказал, что тигры Назаровой да охотница до проказ шимпанзе — это только подсобные силы в сюжете. Главное, что украшает кинокомедию,— это действительно смешной диалог, насыщенный остроумными, неожиданными комическими находками.

Литературный сценарий фильма написали А. Каплер и В. Конецкий — талантливые кинодраматурги, придумавшие веселую ситуацию, умеющие извлечь искру смеха из поворота событий.

В последние годы кинокомедии у нас перманентно не везло. Сладенькие истории с гитарами, скучные и назидательные, выдавались за комедию. Или же зрителям предлагалось утомительно красочное путешествие куда-нибудь в Сибирь, где опять же находились цыгане и опять же под гитару пели романсы и плясали на плоту. И уж, если говорить правду, все беды в комедии происходили от слабости сценариев, от серости литературной основы. Сценарий Каплера и Конецкого — своеобразный опыт эксцентрической комедии, где дается воля фантазии и выдумке, где действуют недоразумения, рискованные комедийные приемы, где играется веселое зрелище.

Опыты в такой комедии — не новшество в советской кинематографии. Я. Протазанов и Г. Александров в свое время создали превосходные образцы эксцентрической комедии. Стоит вспомнить хотя бы протазановский «Праздник святого Йоргена» или александровских «Веселых ребят» — фильмы, ставшие теперь классическими комедиями. Ныне, когда, по существу, забыты эти традиции, мне кажется плодотворной и просто необходимой работа, которую провели авторы сценария. Они написали кинокомедию, в основе которой лежит «розыгрыш». Да, представьте себе, совершенно комический «розыгрыш», ставший основой сюжета.

Торговый агент поручил буфетчику Шулейкину ценный груз — закупленных в Африке тигров и льва. Настоящий укротитель заболел. А Шулейкин рвется домой, на родину. Так появился на «Евгении Онегине» — советском торговом судне — мнимый укротитель. Могло ли так быть в жизни? Вряд ли, если подойти со всей строгостью общепринятой логики и порядков, установленных на торговом флоте.

Но у комедии всегда есть своя «логика», и она как раз совершенно противоречит общепринятому. Комические персонажи потому и смешны, что они своими «курьезными» замашками как бы нарушают наши представления о разумном и «нормальном». Они всерьез делают то, над чем обычно смеются нормальные люди. А смеются они над тем, что не укладывается в наше понятие об общепринятом.

Эту логику смешного и понимают авторы фильма, они сознательно ставят Шулейкина в комическое положение: буфетчик из советского торгпредства, так сказать, мастер поварских дел, на борту «Евгения Онегина» должен изображать из себя укротителя страшных зверей, а он к тиграм и подойти боится.

Артист Е. Леонов нашел иронически мягкую интонацию, которая освещает образ доверчивостью и не делает Шулейкина глупцом. Можно бы, вероятно, сыграть этот персонаж в традициях шутейного водевиля, но тогда потерялся бы смысл человеческого характера. Шулейкин в фильме очень смешон; смешон, когда читает лекцию о профессии укротителя, тут же обращаясь к плакату, на котором тигр изображен «в разрезе», как коровья туша; смешон потому, что он остается обычным работником общественного питания! Он «играет» самого себя, а изображает укротителя!

Вволю разворачивается талант Е. Леонова в комедии, потребовавшей от артиста молниеносных переходов от одного состояния к другому: что только не обрушивается на голову нашего Шулейкина! Моется в ванной, натирается мылом довольный собой «укротитель», вдруг возле него появляется пасть тигра — что делать? Конечно, бежать! Спрятался в клетке, а туда приводят льва; не прыгать же на грозного зверя? Висит на перекладине Шулейкин, а боцман ехидно издевается над ним. Не только комическое дарование, но и эксцентрическую подвижность и ловкость показывает Е. Леонов в фильме. Артист создает образ, который бесспорно войдет в число немногочисленных, но ярких комических кинохарактеров, полюбившихся зрителям.

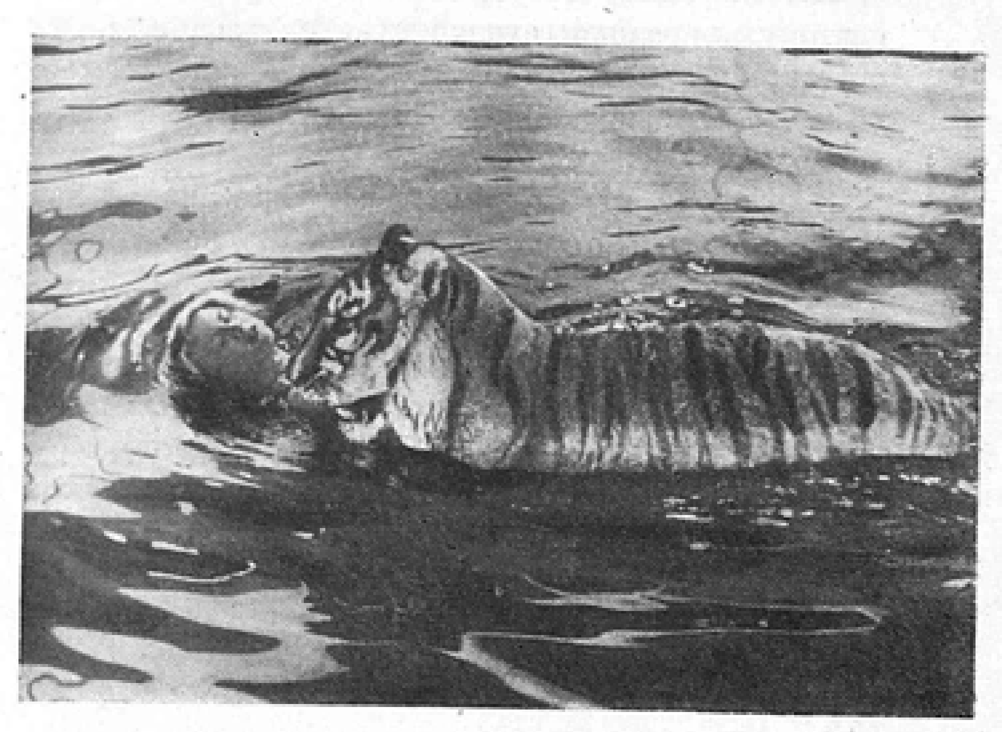
Комедийная атмосфера в «Полосатом рейсе» непрерывно обогащается, как бы дополняется новыми смешными ситуациями. Комизм вовсе не ограничивается одним «розыгрышем», связанным с Шулейкиным. Проделки обезьяны приносят немало неожиданностей. Эта хитроумная плутовка создает экипажу судна много хлопот: подбрасывает гайки в борщ, выводит из себя капитана, наконец, открывает замки в клетках тигров и выпускает их на палубу. Обезьяна в сюжете кинокомедии тоже воспринимается как участница веселых приключений. Она тоже играет комедию, и играет забавно.

Но, конечно же, не трюки самой «инженерии» сценария делают комедию веселой и жизнерадостной. Трюки хороши, когда они «работают» на создание характеров, когда подчинены выявлению серьезной и нужной нам идеи. И надо сказать, что там, где режиссер и артисты в разгуле веселья сохраняют



«Полосатый рейс». И. Дмитриев — старпом, М. Назарова — Марианна

«Полосатый рейс»



мысль, где они «сдерживают» буйное развитие сюжета и поступают как художники, там они одерживают победу.

В фильме снимается А. Грибов — артист глубокого и тонкого юмора. В той ситуации, которая разыгралась на «Евгении Онегине», на долю капитана выпадает все, что связано с человеком, серьезно относящимся ко всему происходящему. Он как бы не участник затей и «розыгрышей», он лицо ответственное.

Но такова уж природа комедии: чем серьезнее персонаж, тем смешнее зрителям. Постоянно капитан попадает в комические положения. Тут действуют безошибочно приемы недоразумений.

Грибов играет, а точнее, «живет» в образе, не комикуя, не стараясь быть смешным. Но в этом-то и состоит соль комического искусства: зритель смеется и сочувствует милому и доброму грибовскому капитану, на которого свалились удивительные происшествия «Полосатого рейса». В игре Грибова есть та мера комического, которой недостает нашим актерам, играющим в кинокомедии: артист создает характер смешного и веселого человека, но «смешное» в нем только подчеркивает и отмечает серьезное, хорошее. А это путь трудный и благородный — путь, на котором можно достичь вершины современного комедийного мастерства.

Режиссер-постановщик В. Фетин и сценаристы постарались убедить нас в том, что невероятное «кинопроисшествие» на «Евгении Онегине» — веселое и даже поучительное в чем-то зрелище. Простая мысль: человек должен знать свое дело, пусть небольшое, но полезное для людей,—доносится нам средствами кинокомедии. А если дела не знаешь — не берись, иначе попадешь в глупое положение. Такова, так сказать, мораль «розыгрыша» с тиграми. Не очень уж глубокая, прямо скажем.

И, очевидно, это понимали авторы сценария, поэтому они решили «укрупнить» содержание фильма и ввели в сюжет тему, которую можно условно назвать так: «Марианна укрощает строптивого старпома».

В сценарии эта тема как бы «вписана» в ход развития событий, она даже носит оттенок комический: иначе и нельзя — ведь играется комедия! В фильме же, по-моему, взаимоотношения Марианны и Олега Петровича выглядят самостоятельной сюжетной линией, довольно сентиментальной и фальшивой. И совсем не комической. Я не знаю, кого в этом винить, очевидно, режиссера, который не сумел тему укрощения «старпома» — хмуроватого человека, почти «сухаря» — ввести в общее русло комедийного происшествия. Думаю, что и сценаристы не дали актерам хорошего материала.

О старпоме все говорят, что он настоящий «морской волк», что был капитаном другого судна, но его сняли с этой должности, и в этом повинна какая-то женщина. Она отвлекала его, когда он стоял на посту, в капитанской рубке, и в результате судно носом врезалось в причал. Теперь озорная Марианна добивается от него взаимности. Что же мы узнали о старпоме? Что он хмурый и не любит женщин? Что разговаривает с буфетчицей уставными словами? Что подозревает ее в проказах, которые на самом деле учинила на «Евгении Онегине» обезьяна? Но этого совсем недостаточно для того, чтобы «железный моряк» смог круто изменить свое отношение к Марианне.

Строптивый укрощен в финале фильма. И укрощен Марианной. А как это произошло — нам не очень понятно. Допустим, что Марианна не виновата в том, что вышли из клеток тигры, что в борще обнаружены гайки. Возможно, что она ранила сердце «морского волка», когда спасла его из объятий тигра.

Но все это, даже в эксцентрической комедии, необходимо ввести в логику чувств, если не убедить, то хотя бы намекнуть на то большое чувство любви, которое возникло у старпома и Марианны в ходе развития невероятных событий.

Мог ли обогатить содержание комедии сюжетный мотив «укрощение старпома»? Да, мог. В замысле, например, он несет комическое начало. Но то в замысле. А в фильме? В фильме замысел вышел сентиментальной фальшивкой. Есть обидная однообразность в игре И. Дмитриева и М. Назаровой. Дмитриев показывает своего героя только мрачным и обиженным, а Назарова, напротив, всегда безмятежно веселая и озорная. Она танцует, забавляется. И только. Когда же действие ставит перед актерами более сложные задачи, они не выходят из плена однообразности, не находят новых красок для своих персонажей.

Тут следует упрекнуть режиссера, он мог бы помочь исполнителям избавиться от утомительной односторонности. Фетин блеснул выдумкой комедийного построения кадров в сценах, когда тигры вышли на палубу; здесь чувствуешь разгул кинематографической фантазии. Здесь найден ритм комедии. Во второй половине картины, когда назревают развязки, не узнаешь режиссера. Он будто изменил своей манере, пошел на «показ», на иллюстрацию. Думаю, что прекрасный цирковой номер — заплыв тигров — в фильме выглядит кинематографической иллюстрацией. Вообще в финале и режиссер и сценаристы отдают дань «счастливым концовкам», которые давно стали штампами, особенно в кинокомедиях. Жаль. Авторы ее не устояли (в финале, в «укрощении старпома»), пошли по проторенным дорожкам, не проявили достаточного художественного вкуса. Это ска-

залось на кинокомедии, которая могла быть лучше и совершеннее...

Итак, эксцентрическая кинокомедия. Она обещает многое, если наши кинематографисты будут смелее искать необычайные сюжеты в жизни, пронизывать их современным содержанием. Но только ли такая кинокомедия нужна нам? Необходимы комедии разные. И не только эксцентрические, но и с более «спокойными», но смешными сюжетами.

●

Смех — признак здоровья народа. В смехе мы осуждаем все, что мешает нам строить коммунизм. Смехом народ расправляется со своим прошлым. Вот почему так важно, чтобы у нас были веселые и разные комедии. Такие комедии, в которых бы и в смешном властвовали серьезность, мысль и идея, несущие народу бодрость, очищение от плесени и всего дурного.

В комедиографии кино наступила пора поисков и экспериментов. Это радует и вселяет надежду. Может быть, скоро наступит пора, когда нас, критиков, перестанут бранить за суровость суждений о комедиях. Мы подобреем, будем смотреть веселые фильмы разных стилевых манер и будем улыбаться не только в зрительных залах, но и в своих статьях о современной кинокомедии. Такое время наступит. Я в это верю.

Я. БИЛИНКИС

Без доверия к Толстому

В последние годы голос Толстого стал звучать для нас с новой, особенной силой. И во многом иначе, чем прежде.

Достаточно вспомнить, как сыграл толстовского Акима Игорь Ильинский в спектакле Малого театра «Власть тьмы». Впервые за всю сценическую историю пьесы зритель смог увидеть в толстовском золотаре не смешного, жалкого, беспомощного в своих патриархальных иллюзиях мужичка, а человека, возвышающегося над всеми, кто окружает его, непоколебимой верой в то, что жить можно и должно «побожьи», то есть по-человечески, и силой этой веры помогающего прозрению другого человека—сына своего, навеки, казалось бы, погрязшего «в грехе».

Или вспомним еще, как проникновенно говорил на торжественном заседании в Москве в толстовский юбилей 1960 года о значении и значительности толстовского нравственного призыва один из замечательнейших наших писателей — Леонид Леонов, какой горячий отклик вызвала его речь.

Все больше и больше доходит до каждого смысл ленинского тезиса о глубоко внутреннем переплетении в Толстом его силы и его слабости. И становится уже не только понятным, но и очевидным до наглядности, что механически отделять одно от другого невозможно, что это значит терять в Толстом Толстого.

И вот в это же время киностудия «Мосфильм» выпускает кинокартину «Казаки» *, созданную на основе толстовской повести. Я не ставлю своей задачей анализировать это произведение с кинематографической точки зрения, пусть это станет предметом специального анализа кинокритики. Мне представляется важным проследить, как интерпретировано содержание повести Толстого, какова художественная концепция авторов фильма. Потому что именно здесь я вижу серьезные и принципиальные отклонения от литературного первоисточника.

Фильм «Казаки», сценарий которого написал Виктор Шкловский, а поставил режиссер В. Пронин, как и повесть Толстого, открывается сценой отъезда Оленина из Москвы. Герой в расцвете молодости, сил, любимый женщиной, без всяких видимых причин покидает свой круг, хочет начать жизнь заново и потому, едет на Кавказ.

Так в повести. Так на экране.

Но у Толстого в первых же строках показано, как противоестественна вся жизнь того круга, к которому принадлежит Оленин, что здесь у людей «еще вечер», когда в природе наступает утро и «...рабочий народ уж поднимается после долгой зимней ночи и идет на работы». И слова Оленина о том, что ему не любится, что молодость проходит напрасно, воспринимаются при чтении повести как искрен-

* Сценарий В. Шкловского. Режиссер-постановщик В. Пронин. Операторы И. Гелейн, В. Захаров. Художники М. Богданов, Г. Мясников. Композитор Г. Попов. Звукооператор Е. Индлина. «Мосфильм», 1961.



«Казаки». З. Кириенко — Марьяна

нее и горячее стремление человека к жизни цельной, естественной, осмысленной и действительно совсем не похожей на ту, какой он жил до сих пор и какой принято жить в его среде.

В картине же мы узнаем из сцены прощания в Москве собственно лишь о том, что Оленин не сумел полюбить. Значительность его решения уехать на Кавказ, искренность его намерения построить теперь все для себя совсем иначе, чем было до сих пор, степень его отдаления с этого момента от тех, кто остается в Москве, в сущности никак не переданы.

Разумеется, у литературы и у кинематографа свои возможности и свои пути. И мы вовсе не хотим, чтобы начало фильма *повторяло* начало повести. Требовать этого было бы нелепостью. Но в картине с самого начала не схвачена толстовская масштабность в постановке жизненных вопросов, не уловлена их подлинная мера.

В повести, когда перед Олениным предстают горы, ему впервые начинает открываться красота той, другой жизни, которой он еще не знает и к которой стремится. Мотив гор у Толстого подчеркивает непохожесть того, с чем Оленину предстоит столкнуться, на все, что он успел узнать на своем прежнем пути. Недаром горы так *поражают* толстовского героя. И, именно увидя их, он чувствует себя окончательно отгороженным от своих прежних впечатлений и воспоминаний.

В фильме горы — только деталь пейзажа. Они никак не помогают ощутить серьезность и сложность той внутренней ломки, которой хочет Оленин.

Своеобразие, внутренний закон народного, казачьего мира, в сближении с которым Оленин видит единственную для себя возможность обрести цельность, найти опору своему желанию неуклонно нравственно расти, восприняты и переданы в фильме тоже главным образом внешне.

Мы не видим, что́ в какой-то степени привлекает Марьяну в Оленине, как новы, неожиданны для нее его душевная тонкость и мягкость, его белые руки. Не видим ее слитности с краем гор и со всей казачьей средой, естественности и органичности в ее поведении. И потому не можем оценить ее значения для Оленина.

Ни Марьяна, ни Оленин, как их играют З. Кириенко и Л. Губанов, ни в малой мере не удивлены друг другом. А Оленину — такому, каким зрители успели его узнать до его приезда в казачью станицу и затем уже в самой станице, — эта женщина с ясностью и цельностью ее мироощущения, кроме того, как будто и не очень необходима. Отношения Марьяны и Оленина начинают, таким образом, выглядеть, как жеманное заигрывание с одной стороны, и не очень глубокое увлечение — с другой. Драматизм их отношений не чувствуется в фильме.

Обнаружить этот драматизм не удалось, между прочим, и потому, что в некоторых случаях авторы фильма прибегли к прямому изменению мотивов Толстого.

Казаки Толстого составляют целостный, сплоченный мир, где есть подлинные органические связи, подлинное единение между людьми — связи и единение, в которых нуждается, которых ищет Оленин. Но мир этот не принимает Оленина — человека из «образованного круга». В последнем и решающем счете он оказывается чужим и чуждым Марьяне. А дядя Ерошка, с удовольствием ходивший с Олениным на охоту и рассказывавший ему о своем прошлом, прокричав Оленину, когда тот навсегда покидает станицу, прощальные слова, тут же отвернулся и погрузился в свои дела и свои интересы.

«Оленин оглянулся. Дядя Ерошка разговаривал с Марьянкой, видимо о своих делах, и ни старик, ни девка не смотрели на него» — так заканчивается повесть.

Б. Андреев играет Ерошку хорошо. Это, пожалуй, единственная фигура в фильме, в которой выдержан толстовский масштаб, толстовский уровень в воспроизведении характера. Ясно, что за этим человеком стоит действительно особый мир, с неповторимо

«Казаки». Л. Губанов — Оленин (в центре)



своеобразным укладом быта, со своей историей и своим настоящим. Однако зритель видит Ерошку в финале, лишь с сожалением провожающим Оленина. И ему так и не позволено узнать, что на самом деле Ерошка тут же отвернулся, что и ему, так же как Марьяне, Оленин остался и мало понятен и внутренне не нужен. В повести в момент, когда Оленин уезжает из станицы, ответ Марьяны Оленину продолжен и усилен поведением Ерошки. И это подчеркивает, как важны были для Оленина все его отношения с людьми станицы и как трагически они не получились.

По Толстому, не только казачий мир не принял Оленина, но и Оленин не мог и не должен был отказаться от данной ему образованием, культурой способности анализировать все свои поступки, напряженно думать о жизни и смерти, дорожить душой — своей и чужой. В казаках же этих качеств он не видел, что со своей стороны усиливало безысходность его положения.

В фильме Лукашка, появляясь в последний раз на экране, говорит джигиту, который его ранил, что он, Лукашка, хотел спасти джигиту жизнь. У Толстого же в этом месте Лукашка на глазах у Оленина «держал за руки раненого чеченца и кричал: «Не бей его! Живого возьму!» Нетрудно заметить, что и этой «подкраской» сложность сближения человека «образованного круга» с народным миром, воспроизводимая писателем, во многом снимается.

Не вполне удачно использованы в фильме и сохранившиеся черновики повести. Так, например, Белецкий при встрече с Олениным говорит об интересе, проявляемом к последнему Елизаветой Ксаверьевной Воронцовой, женой кавказского наместника. В черновых рукописях действительно упоминается о каких-то отношениях Оленина и Воронцовой. Но возникли эти черновые материалы в ту пору, когда Толстой, еще до завершения работы над повестью, мучительно пытался объяснить трагическую неудачу Оленина в сближении с казачьим миром какими-нибудь случайными или побочными обстоятельствами, в частности, хотя бы тем, что Марьяна была для Оленина не единственной привязанностью. В окончательном тексте Толстой не позволил себе таким или каким-либо иным способом смягчить остроту проблемы, уклониться в сторону от исследования самого ее существа.

Создатели фильма «Казаки» поступили иначе. Они не очень поверили в серьезность всего того, о чем ведет речь Толстой. Нравственная проблематика повести почти начисто ускользнула от их внимания. А без этого нет Толстого — того самого, который мужественно вглядывался в свое время и именно поэтому дорог и нужен нам и сейчас.

Н. БАБОЧКИНА

Пытаясь объять необъятное...

Есть фильмы, привлекающие к себе внимание зрителя сразу, одним названием. Ведь название словно визитная карточка еще незнакомого произведения. Слова, вынесенные в название новой картины «Ленфильма» «Люблю тебя, жизнь» *, необычайно популярны в нашей стране. Недаром, как одну из самых любимых, назвали песню, начинающуюся этими словами, наши космонавты Юрий Гагарин и Герман Титов. Слова эти значат больше, чем строка популярной песни или цитата из стихотворения хорошего поэта. В них — выражение целой философии советских людей, их оптимистическое, утверждающее отношение к бытию. Вот почему от фильма с таким обязывающим и многообещающим названием и ждали мы многого.

Картина ленинградцев в чем-то не обманула наших ожиданий. По крайней мере на первых порах. Фильм открывает мажорная, с большим внутренним содержанием, заставка: начинается трудовой день Ленинграда. Идет к заводам и фабрикам рабочий класс великого города. Хорошее утро встает над страной. Музыка Олега Каравайчука органично вплетается в подлинную мелодию жизни огромного города. Здесь, в уличной толпе, среди таких же, как они сами, рабочих людей, знакомимся мы с героями фильма. Аппарат находит их в толпе, задерживает на них наше внимание, приближает их лица.

Сценарист Михаил Берестинский и режиссер Михаил Ершов решили рассказать о годе жизни молодого инженера кондитерской фабрики Тимофея и его друзей — знаменательном годе: он начинается днем, когда Тимофея на бюро райкома принимают в кандидаты партии. Авторы повествуют о делах

* Сценарий М. Берестинского. Постановка М. Ершова. Оператор В. Бурыкин. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Б. Хуторянский. «Ленфильм», 1961.



«Люблю тебя, жизнь». И. Бунина — Груня, А. Кожевников — Женя

и мыслях ленинградцев, твердости, верности, принципиальности старшего поколения, о молодежи, пусть порой ошибающейся, недостаточно опытной, но, несомненно, унаследовавшей от своих матерей и отцов страстность, преданность партии, способность к подвигу.

Но порой рассказ этот в фильме сбивается на скороговорку, авторы уходят от основной идеи, останавливают свое внимание на новых и новых темах, чаще всего только называя, а не раскрывая тот или иной образ, ту или иную мысль. За последнее время в нашей кинематографии был известный «перебор» фильмов милых, даже талантливых, но недостаточно глубоких по идеям, по темам, лежащим где-то рядом с основными проблемами жизни. Вероятно, внутренне протестуя против идейной облегченности, мелкотемья иных картин, авторы старались расширить содержание своего фильма, сделали его многоплановым. Однако тематическая перегруженность картины привела к поверхностным решениям, к прямолинейным иллюстрациям той или иной проблемы.

Казалось бы, основная тема в фильме — особая ответственность человека, вступившего в партию, мерящего отныне свою жизнь иной меркой, подходящего ко всему с новым, более высоким критерием.

Такова была «запевка» картины, и следовало ожидать, что поднятая авторами важная, актуальная проблема получит дальнейшее глубокое и серьезное развитие. Но создателей фильма по ходу действия увлекают другие вещи, сценарист и режиссер касаются и вопросов рационализации производства, и взаимоотношений старшего и молодого поколения, и даже пресловутой темы стиляг, наконец, поднимают разговор о борьбе с сектантством. Последняя проблема неожиданно становится чуть ли не главной в произведении и заслоняет собой все остальное. Судьба работницы Груни и мальчика Егорки, которых герои фильма пытаются вырвать из лап сектантов, оказывается в центре внимания авторов.

Правда, немалое место остается еще и для развития личных отношений Тимофея и Лены — девушки, с которой герой знаком «еще до рождения». Тимофей ссорится с Леной, как будто бы увлекается Светланой, но только на время — в финале он вновь готов вернуться к Лене.

Зрителя хотят уверить, что Лена — весьма легкомысленная молодая особа. Отец Лены — дипломат, только что прилетевший из Нью-Йорка, с заседания Совета Безопасности, — гневно спрашивает: «Откуда в ней э т о ?» Под «этим» подразумеваются очень серьезные грехи, вплоть до неуважения Лены к рабочему классу. Но мы верим Лене, со слезами отвергающей страшные обвинения родителей и любимого. Больше того — мы сочувствуем ей. Нам кажется искусственным или, во всяком случае, несерьезным конфликт между ней и Тимофеем. Нужно ли было Тимофею во время прогулки оставлять Лену и стремительно бросаться за неожиданно встретившимся Егоркой? Поведению Лены на встрече Нового

года мы тоже находим оправдание — невнимательность и даже бестактность Тимофея. Может быть, нас ввела в заблуждение актриса Ариадна Шенгелая, рисующая Лену милой и умной девушкой, вызывающей наши симпатии? Или в нашей симпатии к Лене виноват актер Г. Вернов, играющий Тимофея, в отличие от своей партнерши, неинтересно, необаятельно, сухо?.. А может быть, повинны в этом авторы — сценарист и режиссер, недостаточно точно продумавшие линии поведения своих героев и недостаточно тонко раскрывшие их на экране? Так или иначе, но любовные размолвки героев выглядят искусственными и, кажется, нужны авторам для того, чтобы показать различие между положительным во всех отношениях Тимофеем и просто положительной Леной. Поэтому они и снабжают Лену приблизительными недостатками, которые заведомо должны быть изжиты к концу фильма.

Приблизительность — вот главный просчет в обрисовке основных характеров. Потому и не стали яркими образы Тимофея и Лены, потому и не получились образы родителей Лены в исполнении артистов В. Честнокова и Г. Инютиной. Мы видим профессионализм, опытность актеров и сочувствуем их попытке вылепить целое из материала, в котором недостает существеннейших деталей — индивидуальных черт характера.

Жаль, что примеров приблизительности и неточности немало в фильме. Почему друзья Лены — стиляги (да и друзья ли они ей)? Потому что танцуют рок-н-ролл и не любят вальса? Но такие методы художественной характеристики не встречаются теперь даже в фельетонах. Неужели так и ходил по Ленинграду маленький Егорка, кстати и некстати поминая имя господа бога, и никто не обратил на него внимания, пока не встретил его случайно Тимофей? Думается, давно бы заинтересовались мальчиком окружающие...

Очень хорошо был задуман в сценарии эпизод воспоминаний старших на встрече Нового года. В нем были заложены и сильное чувство и верная мысль о преемственности поколений. На экране же эта сцена превратилась в ходульную и фальшивую. Бутафорская елочка, ресторанный натюрморт праздничного стола подчеркнули штампованность режиссерского решения, особенно когда над всеми этими атрибутами благополучной и «красивой» жизни начали развеваться занавески, а в комнате гулять сквозняк, символизирующий ветер трудных дорог, пройденных старшим поколением. Эти кадры производят тем более неприятное впечатление, что они примитивно монтируются со сценами «веселья» в обществе стиляг. К тому же и оператор В. Бурыкин, у которого есть ряд удач, снял эти эпизоды плоско, «в лоб», без выдумки...

Прямолинейность — одна из страшных бед в искусстве. К сожалению, в фильме «Люблю тебя, жизнь» то и дело ощущаешь ее, и в первую очередь в том, как написан и сыгран образ главного героя — инженера Тимофея. Центральный персонаж оказался, пожалуй, самым бледным и неинтересным.

Симпатии зрителя в фильме на этот раз по праву завоевал «второстепенный» герой — снабженец Женечка в исполнении А. Кожевникова. Снабженец — по установившейся традиции фигура юмористическая и, как правило, отрицательная. Сценарист М. Берестинский эту устоявшуюся традицию нарушает. Женя — образ комедийный, но положительный. А. Кожевников ведет роль очень легко, словно импровизируя, без нажима, искренне и весело. Ситуация, в которую попадает его герой (Женя, которому нравится Груня, получает серьезнейшее комсомольское поручение — вырвать девушку из-под влияния сектантов), предоставляет широкие возможности актеру в передаче чувств, мыслей, поведения персонажа. Хорошо играет Груню и молодая актриса И. Бунина. В ней есть и серьезность и внутренняя страстность незаурядного, сильного характера. Эпизоды в кино, объяснение Жени и Груни, их поездка в трамвае, прогулка по набережной — лучшие сцены в картине.

Когда в пределах скупого драматургического материала режиссер и актеры находят верные краски образа, персонажи второго плана оживают, сообщают подлинность происходящим на экране событиям. Так произошло с образом комсорга Насти в исполнении талантливой артистки В. Хмары. Настя появляется в двух или трех коротеньких эпизодах, но мы успеваем заметить и запомнить ее. Мы верим ее горячей, наивной настойчивости в привлечении «несоюзной» Груни в комсомол, ее искренним слезам, когда она узнает, что Груня сектантка. Комсорг действительно не знает, как помочь Груне, а наивный догматизм Насти — это лишь следствие молодости и неопытности.

Из актерских работ хочется также отметить исполнение В. Кузнецовой, которая создает на редкость точный образ. Еще не зная профессии матери Тимофея, мы угадали в ней опытного, хорошего педагога, всю жизнь отдавшего детям. Актриса раскрывает благородный облик нашей современницы.

Убедителен в исполнении артиста А. Афанасьева сектант — дядя Терентий. Мы видим в нем жестокого, холодного и хитрого человека, за внешней ласковой сдержанностью которого скрывается враг, ненавидящий все вокруг.

Итак, кое-что в фильме привлекает, но многое разочаровывает. Обидно, что, задумав интересное, актуальное произведение, авторы сами обеднили его, поставив слишком много проблем и невольно сведя их к простейшим иллюстрациям.

Л. БЕЛОКУРОВ

Поверх барьеров

В последние годы мы видели немало талантливых короткометражных фильмов, созданных у нас и за рубежом. Среди них, в частности, и ряд киноновелл, принадлежащих французским режиссерам из так называемой «группы тридцати».

При всем разнообразии, удачах и неудачах фильмов этой группы бросалась в глаза одна их общая черта — они с трудом поддавались обычной классификации, упорно не желали «втискиваться» в прокрустово ложе нормативного представления о видах и формах в кино и как бы заявляли о своей экстерриториальности среди установившихся кинематографических жанров.

С подобными явлениями все чаще мы встречаемся и в нашем кинематографе.

Ярким примером этого может служить новый короткометражный фильм «Во глубине сибирских руд...» *.

Всего лишь двадцать минут живет эта кинокартина на экране, но за этот срок она успевает в полной мере воскресить одну из трагических и прекрасных страниц русской истории, воспеть героев декабрьского восстания 1825 года. Мы знакомимся с ними спустя год после знаменитых событий, разыгравшихся на Сенатской площади в Петербурге и потрясших всю Россию, мы встречаемся с ними уже после царской расправы в «каторжных норах», «в оковах тяжких». Поводом для знакомства служат в фильме сохранившиеся до наших дней акварельные работы и письма Николая Бестужева — одного из главных «зачинщиков бунта», приговоренного к пожизненной каторге.

Блестящий морской офицер, ученый и писатель, Бестужев обладал незаурядным дарованием живописца, и оставленные им акварели — это целая серия портретных зарисовок, запечатлевших его современников.

Фильм восстанавливает основные мотивы, вдохновившие закованного в кандалы художника, воссоздает атмосферу, в которой родилась эта портретная галерея.

«Предать забвению все, что связано с героями декабрьской «смуты», вычеркнуть их имена из истории, стереть их облик в памяти народной»,— приказывает Николай I. Под страхом смертной казни запрещено даже сохранять портреты осужденных.

«Не пропадет ваш скорбный труд и дум высокое стремленье»,— наперекор царю вдохновляет декабристов в своем послании Пушкин.

И, словно в ответ на призыв Пушкина, словно в знак протеста и вызова царским указам, полным злобы, ненависти и мести, Бестужев решает «сохранить» силой своей кисти облик сподвижников. «Поколения должны узнать в лицо тех, кто умирал за их счастье,— объясняет он свой творческий и гражданский подвиг. — Я должен создать портреты своих союзников».

Бессильный сражаться другими средствами, он избирает путь творчества, вступает в схватку с забвением, на которое хотела обречь борцов за свободу царская воля.

Вот где зерно драматического конфликта в этом небольшом, но насыщенном до краев мыслями и чувствами фильме.

«Предать забвению!..» «Нет, сохранить для народа, для будущего!..» И этот конфликт, отражающий, как в капле воды, целую эпоху, столкновение передовых кругов русского общества с могущественными силами реакции, проявляется в фильме в движении, в развитии, в действии.

Мобилизуя разнообразные выразительные средства, авторы переносят зрителя почти на полтора века назад и делают его свидетелем рождения этой подпольной портретной галереи лучших сынов России.

Благодаря волшебным свойствам кинематографа словно исчезает время, портреты возникают на экране как бы в процессе их создания. Так перед нами появляются образы Анненкова и Одоевского, Сергея Волконского и Ивана Пущина, Никиты и Артамона Муравьевых и других борцов за свободу, поистине великих в своем гражданском мужестве и патриотизме, в своей неиссякаемой любви к народу. И каждый портрет дает нам представление не только о внешнем облике участников декабрьского восстания, но и об их духовном мире, их характерах, судьбах.

Но особое волнение вызывают эпизоды, посвященные рождению портретов декабристок, добровольно последовавших за своими мужьями на по-

* Сценарий И. Зильберштейна. Текст Г. Шерговой. Режиссер А. Гендельштейн. Оператор Л. Зильберг. Композитор Л. Туманян. Консультанты: М. В. Нечкина, В. М. Глинка. «Моснаучфильм», 1961.

жизненную каторгу, разделивших с ними все унижения и страдания. Вот Александра Муравьева — это она отказывается от каких бы то ни было милостей самодержца, это она, отправляясь в изгнание, везет с собой крамольные строки пушкинского «Послания в Сибирь», это она тайно провозит акварельные краски — будущее средство борьбы Бестужева.

Мария Волконская, Трубецкая, Нарышкина... С восхищением мы вглядываемся в лица одиннадцати юных женщин — почти всем им было около двадцати,— женщин, имена которых стали символом верности, чистоты, благородства и самоотвержения.

Умелое использование иконографического материала, искусное применение мультипликационных съемок, тактичное обращение к игровым эпизодам, вдумчивое отношение к звуковому, музыкальному строю и дикторскому сопровождению — все это, дополняя друг друга, заставляет зрителя не только понять, но и перечувствовать, «пережить» события, полные трагизма и благородства, сделать его их соучастником. И в результате — далекие и уже покрывшиеся хрестоматийным глянцем герои и героини становятся для нас в фильме живыми, близкими, современными. В этом заслуга его авторов — известного историка и литературоведа И. Зильберштейна, автора текста Г. Шерговой, режиссера А. Гендельштейна, работы которого всегда отмечены печатью таланта и творческих поисков. Ему принадлежит значительный и самобытный документальный фильм «На полях Кубани», по праву считается классической его научно-популярная кинокартина об А. Ф. Можайском — «Первые крылья». Удачен, на мой взгляд, дикторский комментарий, написанный рассказчиком, умеющим увлечь слушателя, владеющим словом емким и образным. А ведь это в кинематографе вдвойне сложно, так как помимо литературных достоинств текст должен обладать еще и специфическими «добродетелями» — точным, острым и гибким соотношением со зрительным рядом.

На кадрах царского кабинета мы слышим: «По утрам император перечитывал протоколы допроса декабристов. Их слова снова выстраивались в шеренгу, как войска на мятежной Сенатской площади».

Панораму заснеженного поля с верстовыми столбами сопровождают слова: «И, точно одетые в полосатые арестантские халаты, брели верстовые столбы, будто саму Россию гнали по этапу».

Взволнованный голос нашего современника переплетается с другим, как бы идущим из глубины истории,— спокойным и мужественным голосом одного из героев — Бестужева. И хотя прием этот не нов — мы встречались с ним в фильмах о Чайковском и Прокофьеве, выпущенных той же киностудией,— но в этом фильме он отличается изяществом выполнения.

Голоса двух дикторов, как в подлинном дуэте, то сливаются, то оттеняют друг друга, то вновь звучат в гармоничном единстве.



«Во глубине сибирских руд...».
Портрет Елизаветы Нарышкиной

«Во глубине сибирских руд...».
Портрет Михаила Бестужева



К сожалению, фильм не безупречен в отношении композиции. Слишком затянута вступительная часть, вводящая нас в атмосферу николаевской России.

Не всегда оправданны и выпадают из общего стиля некоторые игровые эпизоды. Например, нет никакой нужды в актерском исполнении роли Николая I, в появлении реального часового с его натуралистическим криком: «Слушай!», в «разыгрывании» эпизодов, в которых декабристы позируют Бестужеву.

Излишне прямолинейны, плакатны характеристики царя-деспота.

...Но вернемся к тому, с чего мы начали: фильм этот вызовет безусловные споры при его классификации. Действительно, куда, в какую графу поместить его?

С одной стороны, он как будто близок к искусствоведческим — он ведь рассказывает об интереснейшей главе в истории русской культуры, в истории изобразительного искусства. С другой — он почти ведь и не рассказывает об этом — искусствоведческий анализ как раз отсутствует в нем. Документальный очерк? Но ведь это совершенно не исчерпывает сути фильма. Может быть, научно-популярный? Марка студии вроде и толкает нас к этому. Но какую же науку популяризирует этот фильм?

На наш взгляд, только одну — науку любви и ненависти, любви к человеку-борцу, его высокому нравственному началу, мужеству и благородству и ненависти ко всему, что стоит на его пути к свободе и счастью.

Говоря о все усиливающемся процессе взаимовлияния и взаимопроникновения самых далеких на первый взгляд отраслей науки, академик Н. Н. Семенов справедливо заметил, что «комплексные взаимосвязанные явления природы ничего не знают о том, как мы поделили наши знания на науки». И чем дальше, тем стремительней будут рушиться барьеры между науками.

Позволяя себе несколько вольную параллель, мы думаем, что и природе киноискусства также неведомы жанровые, видовые и прочие условные перегородки, а талант потому и талант, что он разрушает их и достигает цели иногда поверх барьеров.

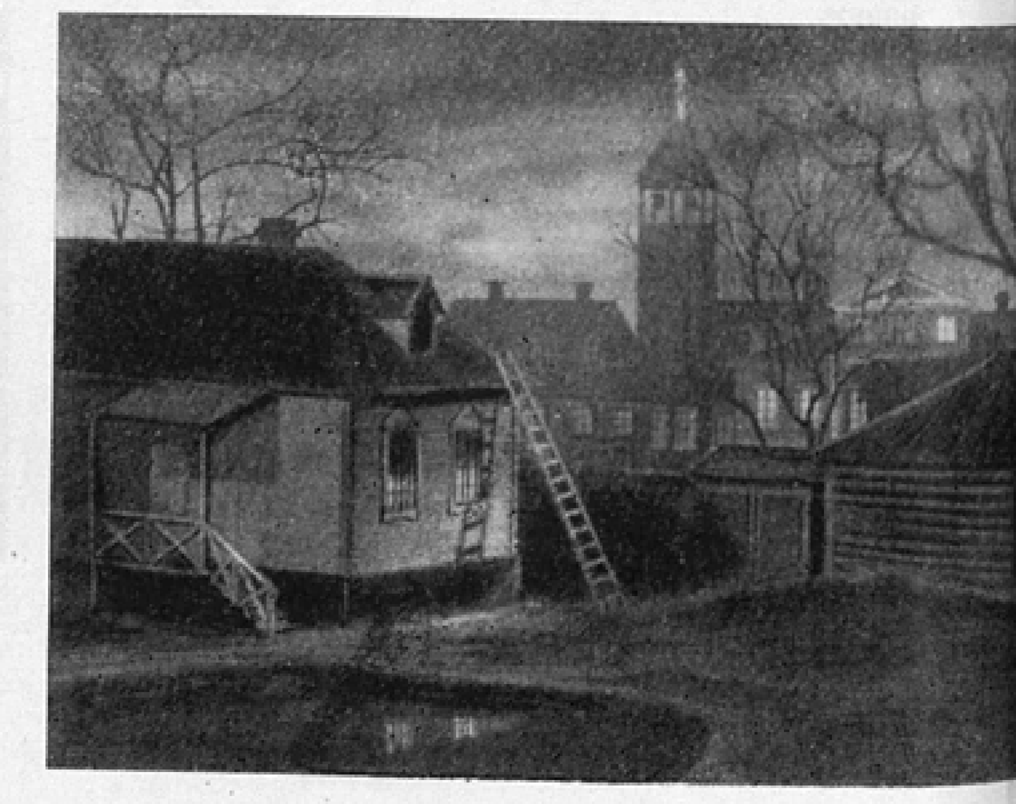
Л. ЛОСЕВ

Опередивший время

«Опередивший время» — так называется одна из трех киноновелл, составляющих полнометражный фильм о великом нашем соотечественнике Михаиле Васильевиче Ломоносове. И название это, пожалуй, как нельзя лучше отображает существо и направленность всего киноповествования, посвященного 250-летию со дня рождения выдающегося русского ученого-материалиста, поэта и просветителя.

Советские кинематографисты, а в данном случае ленинградцы, горячо откликнулись на призыв Всемирного Совета Мира широко отметить знаменательную дату и создали киносборник «Страницы великой жизни».

Картина эта необычна. Она создавалась коллективами трех студий. В нее вложили свои творческие усилия мастера художественного, документального и научно-популярного кино: сценаристы П. Бахмутский, А. Морозов, В. Суслов и Л. Рахманов, режиссеры М. Шапиро («Ленфильм»), В. Мельников («Леннаучфильм»), М. Авербах (Ленинградская студия кинохроники).



Декорация к фильму «Опередивший время»

Фильм начинается документальной киноновеллой «На земле его юности», в которой рассказывается о селе Денисовке — родине М. В. Ломоносова.

Зрители знакомятся с потомком великого земляка — колхозным почтальоном, ныне пенсионером Дмитрием Михайловичем Лопаткиным. Широко представлена северная русская природа, которую так любил Ломоносов и которая очень влияла на формирование характера и мировоззрения мальчика, уже с юных лет стремившегося познать непознанное.

Повествование о юности Ломоносова, естественно, подводит нас к следующему этапу его жизни — научной деятельности. Этому «разделу» посвящается вторая новелла фильма, научно-популярная — «Опередивший время». В плане научной кинопублицистики авторы ведут рассказ о человеке, который в восемнадцатом веке первым из европейских ученых вступил в борьбу за современное понимание мира, своими великими открытиями далеко опередив время.

В картине приводятся своеобразные кинопубликации, много интересных документов, гравюр, рисунков, писем; зрители увидят макет дома, где жил Ломоносов, его первой лаборатории, ознакомятся с различными научными чертежами.

И, конечно, главное, что все это не просто реставрация событий прошлого или сухой перечень фактов.

Все происходящее на экране осмыслено с точки зрения современности и современной науки. Так, например, разговор об открытиях Ломоносова иллюстрируется кадрами новых лабораторий, подчеркивается значение вклада Ломоносова в развитие всей нашей науки, связь его учений с нынешним днем.



«Явление Венеры» Л. Галлис—Ломоносов

Фильм завершается художественной четырехчастной новеллой «Явление Венеры». В основе сюжета этой новеллы—выдающееся открытие ученого, сделанное им уже на склоне лет, — доказательство о существовании атмосферы на планете Венера.

В роли Михаила Васильевича Ломоносова снимался Л. Галлис.

Киносборник «Страницы великой жизни» вызовет интерес у самого широкого зрителя.



Л. ПАРФЕНОВ

Всеволод Пудовкин

«Как человек, любящий свою Родину, идет на войну добровольцем, так и художник, которому дорога правда его искусства, должен не по призыву, не дожидаясь того, как сложатся обстоятельства, а по личному почину смело входить в гущу жизненных событий и стараться активно в них участвовать» — эти замечательные слова принадлежат Всеволоду Илларионовичу Пудовкину. Он написал их незадолго до смерти, обращаясь к актерской молодежи.

Слова эти — не только напутствие, но и вывод, постигнутый своей творческой практикой, всею жизнью выдающегося художника-гражданина.

Пудовкин и жизнь... Сколько больших и малых, видимых и незримых нитей связывали этого самобытного человека с окружающей действительностью. Страстная активность, неуемная энергия, действенная пытливость отличали отношение Пудовкина к миру.

Когда мы вспоминаем Всеволода Илларионовича, поражает редкая одаренность его натуры. Кинорежиссер и актер, теоретик и историк, публицист и общественный деятель — все это счастливо уживалось в одном лице. Но прежде всего Пудовкин был гражданином своей Родины, патриотом, ее верным сыном. Стремления, надежды и чаяния своего народа всегда находили горячий отклик в его сердце.

Вся жизнь Всеволода Илларионовича Пудовкина была отдана творчеству, а все его творчество — народу, любимой Родине. Народу он служил и деятельностью активного общественника, борца за мир.

В короткой статье невозможно охватить все стороны многогранной и кипучей жизни Пудовкина, осветить весь его творческий путь. Мы сделаем попытку лишь напомнить основные вехи работы Всеволода Илларионовича в киноискусстве, охарактеризовать некоторые особенности его творческой индивидуальности.

•

Всеволод Илларионович Пудовкин был ровесником кинематографа, он родился в 1893 году — всего за два года до первых сеансов братьев Люмьер. Детство его протекало в Москве, куда родители Пудовкина переехали из Пензы, когда будущему кинорежиссеру едва исполнилось четыре года. Обилие всевозможных впечатлений, которые ежедневно давал мальчику большой город, рано пробудило в нем интерес к искусству. Он начинает заниматься живописью, учится играть на скрипке, пытается писать пьесы. И, что бывает не очень часто, любовь к искусству сочеталась у него с серьезным влечением к естественным наукам. Это влечение привело Пудовкина в Московский университет на естественное отделение физико-математического факультета.

Первая мировая война нарушает планы молодого Пудовкина. Вольноопределяющимся он попадает в артиллерийскую бригаду, долгие месяцы проводит в окопах на передовой под огнем вражеских снарядов. Суровые картины фронта надолго западут в его память и впоследствии, во время съемки фильмов, помогут правдиво воссоздать эпизоды войны.

В 1915 году, будучи раненым, Пудовкин попадает в плен. Три года находится он в лагере для военнопленных в одном из городков Померании, и только в конце 1918 года ему удается бежать на родину.

Первое время по возвращении в Москву Пудовкин работает химиком в лаборатории одного из военных заводов, а в 1920 году поступает в Первую государственную школу кинематографии при Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса РСФСР (впоследствии ВГИК).

Новое искусство — кинематограф — привлекает молодого Пудовкина своей массовой аудиторией, возможностью передать накопленные впечатления, высказать свои мысли миллионам зрителей. Двадцатисемилетний человек, имеющий немалый жизненный опыт, он, не колеблясь, становится учеником, смело берется за изучение нового для себя дела. С первых же дней пребывания в Госкиношколе Всеволод Илларионович выдвигается в число наиболее талантливых, подающих надежды студентов. Природная одаренность сочеталась в нем с большим трудолюбием и настоящей творческой пытливостью. Не ограничиваясь изучением какой-либо одной кинематографической профессии, Пудовкин стремится как можно глубже познать природу киноискусства, освоить все творческие и технические процессы, необходимые при постановке фильмов. Он с увлечением пишет сценарии, работает ассистентом режиссера, оформляет и строит декорации, занимается административными и хозяйственными вопросами.

Особенно полно всесторонняя кинематографическая подготовка Пудовкина проявилась во время постановки фильма «Серп и молот» (1921). Созданный группой учеников и преподавателей Госкиношколы под руководством В. Р. Гардина, «Серп и молот» стал первым полнометражным художественным фильмом, посвященным советской действительности тех лет. В этом фильме Пудовкин сыграл одну из главных ролей — батрака и красноармейца Андрея Краснова. Образ Андрея Краснова в исполнении Пудовкина был первым значительным образом современника на раннем этапе нашего киноискусства.

Следующие актерские работы Всеволода Илларионовича относятся к периоду его занятий в мастерской Л. В. Кулешова. В эту мастерскую Пудовкин пришел увлеченный горячим энтузиазмом Кулешова и его учеников, покоренный их влюбленностью в кинематограф, неутомимыми поисками его специфики и разнообразных выразительных средств. И здесь он сразу же занимает ведущее положение. В фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) Пудовкин играет одну из главных ролей — уголовника Жбана. Он пишет сценарий «Луч смерти» (1925), ассистирует Кулешову при постановке фильма по этому сценарию, устанавливает все декорации, монтирует готовый материал, исполняет роль аббата-диверсанта.

Однако вскоре творческие пути Пудовкина и группы Кулешова расходятся. Все больше и больше убеждается молодой художник в ограниченности поисков своего нового учителя, в том, что отвлеченные формальные эксперименты в области киноязыка не могут привести к созданию реалистических общественно значимых произведений, ставших теперь мечтой Пудовкина. Воспользовавшись предложением «Межрабпом-Руси» осуществить самостоятельную постановку, он расстается с мастерской Кулешова.

Первой пробой пера на поприще кинорежиссуры была для Пудовкина короткометражная комедия «Шахматная горячка» (1925). Она снималась по непосредственным впечатлениям, «на злобу дня» — в Москве только что закончился Международный шахматный турнир. Сделанная искренне, с добрым юмором, эта эксцентрическая комедия-шутка была хорошо принята зрителями. С профессиональной точки зрения интерес представлял монтаж, который впоследствии станет одной из самых сильных сторон режиссуры Пудовкина. В «Шахматной горячке» посредством монтажа удалось включить в развитие игрового сюжета документальные съемки шахматного турнира и даже отдельных его участников.

Следующей самостоятельной режиссерской работой Пудовкина явился фильм «Механика головного мозга» (1926), в популярной форме излагавший основные положения учения академика И. П. Павлова об условных рефлексах. Большим достоинством фильма было то, что режиссеру удалось придать рассказу о сложной научной проблеме занимательность, вызвать живой интерес зрителей. Поэтому мы справедливо считаем «Механику головного мозга» одной из первых принципиальных удач советского научно-популярного кинематографа. Высокую оценку дал фильму академик И. П. Павлов.

Оценивая работу над этой картиной, Всеволод Илларионович пришел к важному

выводу, о котором он впоследствии писал: «Закончив картину, я понял, что возможности кинематографа для меня только начинают открываться. Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство. Теперь я глубоко убежден, что эти две области человеческого познания связаны между собой гораздо теснее, чем об этом многие думают»*.

Вывод о близости науки и искусства поможет художнику в дальнейшем, когда он серьезно и плодотворно займется исторической тематикой.

●

1926 год стал этапным в творческой биографии Всеволода Пудовкина. Он выпускает свой первый большой художественный фильм «Мать» по одноименной повести М. Горького. Фильм вошел в сокровищницу мирового киноискусства, сделал имя Пудовкина всемирно известным.

Вместе с кинодраматургом Н. Зархи, оператором А. Головней, художником С. Козловским Пудовкин проделал огромную творческую работу, создав на основе классического произведения советской литературы оригинальное произведение киноискусства, не утратив при этом идейной глубины, смысла образов, атмосферы действия горьковской повести. Впервые в советском кино революционная тема нашла воплощение в живых конкретных художественных образах рядовых участников революционного движения.

Принципы режиссуры Всеволода Пудовкина, нашедшие выражение в работе над фильмом «Мать», определялись прежде всего его твердым убеждением, что главным объектом художественного произведения является человек, его характер, его сложная духовная жизнь. Во всех своих лучших произведениях Пудовкин стремился отобразить важные общественные явления, большие исторические события через судьбу их отдельных активных участников. Такой взгляд на задачи искусства сложился у Пудовкина под влиянием реалистических традиций русского классического искусства, в первую очередь литературы. О своем любимом писателе Льве Толстом Всеволод Илларионович писал: «Толстой для меня — единственный писатель, абсолютно идентичный реальности. Написанное им я ощущаю как существующее самостоятельно, со всеми формами, красками, звуками... Когда я делал суд в картине «Мать», я перечитывал «Воскресение», чтобы посмотреть на суд и узнать, каков он»*.

Для исполнения главных ролей в фильме «Мать» Пудовкин пригласил крупных актеров МХАТ — В. Барановскую и Н. Баталова. Следует вспомнить, что в то время Кулешов, отрицая актера перевоплощения, воспитывал физически натренированных «натурщиков», Эйзенштейн требовал замены актера типажом, а Вертов, возражая против художественного кинематографа вообще, считал актерскую игру несовместимой с новым революционным искусством.

Углубленно работая с актерами над воплощением характера героев, Пудовкин приходит к смелому выводу об общности природы актерского искусства в театре и кино. Большое внимание он уделяет крупному плану. «Вспоминая Баталова, — писал Пудовкин, — я всегда вижу его взгляд. Все обаяние созданного им образа было связано именно с глазами. Меня все время тянуло снимать его крупным планом, так, чтобы зритель мог следить за внутренним миром человека, отраженным в его глазах»**.

Среди многочисленных сторон сложной кинематографической режиссуры Пудовкин придавал важное значение тем моментам, которые характерны только для кинематографа, составляют его силу и своеобразные возможности раскрытия окружающего мира.

Отсюда то большое внимание, которое всегда уделял Пудовкин выразительности, точности, осмысленности монтажа и яркости кинематографической детали. Пудовкин говорил, что в монтаже выявляется творческая индивидуальность режиссера, его политическая и художественная зрелость. «Монтаж я определяю для себя как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение в произведениях искусства кино связей между явлениями реальной жизни. Монтаж картины в этом смысле определяет уровень общей культуры режиссера, позволяющий ему не только знать, но и правильно понимать жизнь»***.

* В. Пудовкин. Избранные статьи, «Искусство», 1955, стр. 41.

* В. Пудовкин. Как я работаю с Толстым, «Советский экран», 1927, № 1.

** В. Пудовкин. Избранные статьи, «Искусство», 1955, стр. 222.

*** Там же, стр. 105.

Блестящим образцом осуществления на практике глубокой смысловой монтажной связи может служить ставший хрестоматийным параллельный монтаж кадров рабочей демонстрации и весеннего ледохода в финале фильма «Мать».

Общность творческих устремлений создателей фильма «Мать», единое понимание стоящих перед ними художественных задач способствовали нахождению наиболее интересного изобразительного решения. Используя традиции русской и зарубежной реалистической живописи, применяя разнообразные световые эффекты и выразительные ракурсы, строгую и продуманную композицию, Пудовкин, Головня и Козловский добились замечательных художественных результатов.

Фильм «Мать» В. Пудовкина, как и фильм «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, стоял на генеральном пути развития советского киноискусства.

Получивший самую высокую оценку во всем мире, фильм «Мать», спустя тридцать два года со дня выхода на экран, на Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе, был отнесен к числу двенадцати лучших фильмов всех времен.

Творческие принципы, положенные в основу создания фильма «Мать», Пудовкин развил и продолжил в двух следующих работах — «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингис-хана» (1928).

Фильм о конце Санкт-Петербурга, о победе пролетарской революции Всеволод Пудовкин делал в год, когда весь советский народ готовился встречать десятилетие великого Октября. По замыслу это было широкое эпическое полотно, отображающее многие исторические события революционной борьбы.

Героем фильма стал простой крестьянский парень, который приходил из деревни в Петербург на заработки, совершал в городе немало ошибок, прежде чем становился активным и сознательным участником штурма Зимнего дворца. И здесь Пудовкин и Зархи были верны своему принципу —через судьбу отдельного конкретного человека раскрыть и показать судьбы социальных классов. Чтобы подчеркнуть типичность судьбы своего героя, авторы не дали ему даже имени. Он назывался в фильме просто Парнем. Этот художественный прием таил в себе серьезную опасность схематизации образа, превращения его в «ходячий символ». Выручили талант режиссера и искренняя игра молодого тогда актера И. Чувелева. Позже Пудовкин писал: «Работая с актером, я понял: для того, чтобы мой деревенский парень стал обобщенным представителем русского крестьянства, совсем не надо превращать его в ходячий символ, ему не надо ни условных фраз, ни условного поведения. Я по-прежнему добивался простоты и искренности в игре, все более убеждаясь, что чем больше я найду живых, глубоко индивидуальных черт в характере, создаваемом актером, тем убедительнее и реальнее будет обобщение» *.

В работе над «Концом Санкт-Петербурга» Пудовкин вновь продемонстрировал блестящее режиссерское мастерство, органично сочетая большие народные сцены с эпизодами, где глубоко раскрывались внутренний мир героев, становление их классового самосознания.

Несмотря на то, что количественно в фильме преобладали масштабные массовые сцены, человеческое, лирическое начало ощущалось с первого до последнего кадра. В этом отношении характерным был финал — грандиозная народная эпопея заканчивалась почти камерной сценой. Наутро после штурма Зимнего в одном из бесконечных коридоров встречались герои картины. Крупные планы улыбающихся усталых лиц участников вооруженного восстания завершали фильм.

Сразу же по окончании съемок «Конца Санкт-Петербурга» Пудовкин приступил к постановке своего третьего большого историко-революционного фильма. По теме сибирского писателя И. Новокшонова кинодраматург О. Брик написал сценарий, на основе которого было создано правдивое и волнующее произведение киноискусства о пробуждении национального самосознания народов Востока, о революционном движении трудящихся стран Азии. Пудовкин одним из первых в искусстве взялся за решение этой актуальной и благородной темы.

Действие фильма «Потомок Чингис-хана» происходило в Монголии. Для съемок группа выехала в Бурят-Монгольскую АССР, некоторые районы которой в те годы очень напоминали Внутреннюю и Внешнюю Монголию. Пудовкин и его товарищи — опера-

* В. Пудовкин. Избранные статьи, «Искусство», 1955, стр. 44.

тор А. Головня, художники С. Козловский и М. Аронсон с научной добросовестностью стремились передать колорит и характерную обстановку далекой страны.

Посмотрев «Потомка Чингис-хана», Ромен Роллан говорил Пудовкину о полноте ощущения никогда им не виденной страны и своеобразной жизни ее людей. Но этнографические достоинства картины не заслонили в ней самого главного — страстного, взволнованного рассказа о молодом монголе-бедняке, который отверг попытку иностранных интервентов «приручить» себя и сделать марионеточным князьком и поднял народное восстание, освободившее родную землю.

Картина «Потомок Чингис-хана», получившая за рубежом новое название — «Буря над Азией», прошла по многим экранам мира, заслужив восторженные отзывы миллионов зрителей. Непреходящее значение темы, талантливое художественное решение обеспечили фильму долгую жизнь. Озвученный вариант «Потомка Чингис-хана» с успехом демонстрируется и в наши дни.

Три историко-революционных фильма Пудовкина составляют важнейший этап его творческой биографии. Несмотря на различие сюжетов, образов, отображаемого жизненного материала — их объединяет нечто общее — они раскрывают тему прихода простого человека в Революцию, становление его классового самосознания. Эта тема была одной из ведущих в советском искусстве конца 20-х и 30-х годов. Пудовкин внес значительный творческий вклад в ее решение.

В фильмах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» в полную силу раскрылся выдающийся самобытный талант Всеволода Пудовкина, проявились его неповторимый художественный стиль, высокое режиссерское мастерство. Пудовкин показал себя политически зрелым художником с широким взглядом на мир, ясной и глубокой творческой мыслью. Многие эпизоды и отдельные кадры из этих фильмов Пудовкина стали классическими образцами кинематографического искусства, на них до сегодняшнего дня учатся молодые художники разных стран мира.

В дни появления на экранах «Потомка Чингис-хана» некоторая часть формалистической критики стала упрекать Пудовкина в том, что он якобы остановился в своем росте художника, ограничивает свою режиссерскую палитру «традиционными», «старыми» приемами. Подобная критика и модное в то время среди некоторых кинематографистов увлечение внешним экспериментаторством влияют на Пудовкина. Он также отдает дань самоцельным поискам новых форм киноязыка в картине «Очень хорошо живется» (1929—1932). Неудача этой работы режиссера в значительной мере была заложена уже в сценарии А. Ржешевского. Малозначительный по теме и содержанию, он к тому же был написан в форме так называемого «эмоционального сценария», цель которого — служить лишь «стенограммой эмоционального порыва».

Пудовкин в свою очередь использовал сценарий для экспериментов в области теории «времени крупным планом», которой он тогда увлекался. Всеволоду Илларионовичу казалось, что ускоренной съемкой, дающей на экране эффект замедленного действия, можно, подобно крупному плану, акцентировать внимание зрителей на тех или иных моментах действия, помогая им проникнуть во внутренний мир героев. На практике поиски оригинальных средств кинематографической выразительности, оторванные от больших идейно-творческих задач, привели художника к серьезному поражению. После неоднократных переделок Пудовкин выпустил фильм под другим названием — «Простой случай», но и в этом варианте успеха у зрителей он не имел.

Не вполне удачными оказались и два последующих фильма Пудовкина — «Дезертир» (1933) и «Победа» (1938). Здесь также причины неудач лежали главным образом в недостатках драматургической основы, хотя в обоих фильмах темы были современными и актуальными: в первом — революционная борьба в Германии, а во втором — героический подвиг советских летчиков, совершающих кругосветный перелет. Если в предыдущих фильмах Пудовкина самой сильной стороной являлось глубокое раскрытие индивидуализированных и сложных характеров героев и перед зрителем вставали живые полнокровные образы, то в «Дезертире» и особенно в «Победе» вместо них появились персонажи, лишь иллюстрирующие собою определенные положительные или отрицательные качества человеческой натуры.

●

Следующий значительный этап творчества Всеволода Пудовкина связан с созданием монументальных исторических полотен,

воскрешающих страницы героического прошлого нашего народа.

Шла вторая половина 30-х годов. Германский фашизм развязал в Европе новую мировую войну. Реальная угроза нападения нависла над нашей страной. Важную роль призваны были сыграть в то время историко-патриотические произведения искусства. Разгрому тевтонских рыцарей на льду Чудского озера посвятил свой фильм «Александр Невский» Сергей Эйзенштейн. В фильме Владимира Петрова «Петр Первый» была воспроизведена историческая Полтавская битва. В числе кинорежиссеров, активно включившихся в работу над историко-патриотическими фильмами, был и Пудовкин. Его привлекла повесть В. Шкловского «Русские в XVII веке», рисующая героическую борьбу русского народа под водительством Козьмы Минина и Дмитрия Пожарского против польской шляхты. По просьбе Пудовкина Шкловский написал на эту тему сценарий, который получил название «Минин и Пожарский».

Прежде чем приступить к съемкам, Всеволод Илларионович глубоко изучил документы и материалы интересующей его эпохи. Вместе с ним сложную работу постановщика исторического фильма разделял Михаил Доллер. Ближайший друг и неизменный сподвижник Пудовкина, он был сорежиссером его немых картин; начиная с «Минина и Пожарского», стал равноправным режиссером-постановщиком.

Пудовкин и Доллер стремились показать в фильме «Минин и Пожарский» всенародный патриотический подъем, который охватил русских людей перед лицом смертельной опасности. Главное внимание режиссеры уделили созданию массовых сцен, где патриотизм и активность народа раскрываются в действии. Многие эпизоды фильма, в том числе такие, как призыв Минина к нижегородцам, сражение дружины Пожарского с врагом и другие, отличались вдохновенным темпераментом и высоким режиссерским мастерством. В народных сценах режиссеры старались (к сожалению, это не везде им удалось) выделить из общей толпы отдельных ее участников, показать их как бы крупным планом. На протяжении всего фильма рядом с образами Минина (А. Ханов) и Пожарского (Б. Ливанов) мы видим беглого крестьянина Романа, ярко сыгранного Б. Чирковым. В этом образе авторы и актер воплотили замечательные черты русского характера — мужество и самоотверженность, природную находчивость и оптимизм.

Когда в 1939 году первые копии фильма «Минин и Пожарский» увидел зритель, Всеволод Пудовкин был уже всецело поглощен новой темой, другим периодом героической истории нашей родины. На этот раз его заинтересовала личность гениального русского полководца А. В. Суворова, беспримерные подвиги его чудо-богатырей солдат во время многочисленных походов. Вновь рабочий кабинет кинорежиссера превратился в научную лабораторию ученого. Пудовкиным были прочитаны десятки книг, просмотрены сотни разнообразных документов, изучено множество военных карт, стратегических планов, оперативных донесений. Он посещал исторические музеи и памятные места, связанные с именем Суворова, знакомился с характерными чертами суворовского времени, бытом, нравами людей. Перед Пудовкиным стояла задача очистить облик Суворова от создававшихся десятилетиями вокруг его имени полуанекдотов и рассказов о чудачествах великого полководца, воссоздать правдивый образ национального героя, пламенного патриота и русского военного гения.

С таких позиций был написан кинодраматургами Г. Гребнером и Н. Равичем сценарий фильма.

В лице Суворова авторы фильма пытались показать подлинного представителя русского народа, который выражал в своем характере и действиях лучшие качества народа и был им выдвинут на арену истории. Осуществить этот замысел в фильме удалось прежде всего благодаря на редкость удачному выбору исполнителя главной роли. Пудовкин пригласил на роль Суворова в то время почти никому не известного актера одного из небольших московских театров Н. П. Черкасова (Сергеева). Под руководством Пудовкина Черкасову удалось создать образ, который вошел в число выдающихся достижений актерского искусства в советском кино. Суворов Черкасова был героичен и прост, мудр и трогателен, порывист и рассудителен, резок и тактичен.

Успех Черкасова увенчал большой победой длительную работу Пудовкина над вопросами актерского искусства в кинематографе. Актерская проблема волновала Все-

володa Илларионовича не только в практической деятельности, но и в многочисленных теоретических исследованиях. Он утверждал значение для искусства кино принципов системы Станиславского, анализировал особенности работы актера в кино. Его перу принадлежит целый ряд трудов по вопросам актерского искусства — «Актер в фильме», «Реализм, натурализм и «система» Станиславского» и др.

Работа Пудовкина с актером всегда составляла центральную и наиболее важную сторону его режиссерской деятельности.

Во многих эпизодах фильма и особенно в начальных кадрах, сцене прощания Суворова перед отъездом в Кончанское, сценах итальянского похода раскрывается глубокое понимание им солдатской души, уважительное, товарищеское отношение к своим подчиненным, что в свою очередь вызывало искреннюю любовь воинов к своему полководцу, их безграничную веру в него.

Образам Суворова, его верных соратников противостоят в фильме образы Павла I, Аракчеева, придворной знати, решенные злыми красками сатиры. На противопоставлении этих двух лагерей строится конфликт фильма. Верно намеченный конфликт позволил авторам правдиво и ярко воссоздать обстановку России того времени, атмосферу действия.

Великолепно поставлены в фильме массовые батальные сцены, в первую очередь сцены перехода русских войск через Альпы и штурма Чертова моста, в которых убедительно отражен коллективный героизм русских солдат, вырисовывается собирательный, обобщенный образ народа-воина.

В фильме «Суворов» Пудовкин органически сочетает завоевания звукового кино — углубленную, обогащенную словом игру актеров — с лучшими достижениями немого кинематографа — знаменитым «пудовкинским» монтажом, живописным изобразительным решением. Помощниками Пудовкина в фильмах «Минин и Пожарский» и «Суворов» выступили операторы А. Головня и Т. Лобова, художники В. Егоров, К. Ефимов, А. Уткин. В их лице Всеволод Илларионович всегда имел близких по творческим устремлениям высокоодаренных людей. Большая творческая дружба связывала Пудовкина с композитором Ю. Шапориным, написавшим к этим фильмам выразительную эмоциональную музыку.

●

«Суворов» был последним довоенным фильмом Пудовкина. Он вышел на экран в 1941 году за несколько месяцев до начала Великой Отечественной войны. Когда грянули ее залпы, Всеволод Пудовкин стал в число первых кинематографистов, которые взялись за решение больших задач, поставленных Родиной и Коммунистической партией перед художниками в годину суровых испытаний. С новой силой зазвучала патриотическая тема в произведениях, зовущих на священную борьбу с ненавистным врагом.

В «Боевой киносборник» № 6 (так назывались первые художественные фильмы периода войны, состоявшие из нескольких киноновелл) была включена поставленная Пудовкиным по сценарию Леонида Леонова (либретто Н. Шпиковского) киноновелла «Пир в Жирмунке», рассказывающая о бессмертном подвиге простой русской крестьянки. В ограниченных рамках жанра, на конкретном факте, почерпнутом из материалов Совинформбюро, Леонову, Пудовкину и актрисе А. Зуевой удалось создать типический характер советской женщины. Киноновелла «Пир в Жирмунке» была первым значительным произведением киноискусства, отразившим события Великой Отечественной войны.

Широкой популярностью в годы войны пользовался полнометражный фильм Пудовкина «Во имя Родины», поставленный в 1943 году по известной пьесе Константина Симонова «Русские люди». Третий фильм Пудовкина, созданный в годы войны, явился экранизацией нескольких новелл немецкого писателя-антифашиста Бертольта Брехта и носил название «Убийцы выходят на дорогу».

И сегодня военные фильмы, созданные Пудовкиным, нас покоряют необычайно страстным отношением художника к изображаемому, его восхищением подвигами советских людей, силой его гнева к фашистским оккупантам. Не угасают в памяти блистательно поставленные сцены, интересные яркие образы, большие актерские удачи. Кроме уже упомянутой А. Зуевой, хочется назвать имена М. Жарова, Б. Блинова, Е. Тяпкиной, Ф. Курихина и других актеров, которые в фильмах Пудовкина периода войны раскрыли новые стороны своего таланта.

В первые послевоенные годы Всеволод Илларионович приступил к работе над

картиной, задуманной им еще накануне войны, которая должна была продолжить историко-патриотическую тему в его твочестве. Это был фильм об адмирале Нахимове, о героической обороне Севастополя в 1854—1855 годах.

«Меня давно увлекал образ Нахимова, — говорил Пудовкин. — Слух об этом герое был так великолепен, что севастопольский адмирал еще при жизни стал легендой. Нахимов пленял меня высокой степенью своего патриотизма. Я видел его героем того поколения, предками которого были декабристы, а выразителем которого стал Герцен» *.

Однако в первом варианте фильма «Адмирал Нахимов» Пудовкин и особенно автор сценария И. Луковский нарушили историческую правду, сместили акценты в сторону показа второстепенных, малозначительных фактов из жизни Нахимова.

Ошибки первого варианта фильма «Адмирал Нахимов» были глубоко вскрыты в известном постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 года.

В постановлении говорились суровые, но справедливые слова:

«...кинорежиссер Пудовкин взялся ставить фильм о Нахимове, но не изучил деталей дела и исказил историческую правду. Получился фильм не о Нахимове, а о балах и танцах с эпизодами из жизни Нахимова. В результате из фильма выпали такие важные исторические факты, что русские были в Синопе и что в Синопском бою была взята в плен целая группа турецких адмиралов во главе с командующим» **.

По-партийному восприняв критику, Пудовкин вместе со своим коллективом принялся за серьезную переработку картины. Значительную часть сцен пересняли заново, ряд эпизодов был добавлен. В результате получилось новое произведение, ставшее крупным явлением в киноискусстве и получившее заслуженное признание зрителей.

Развивая опыт своих предшествующих исторических фильмов, Пудовкин во втором варианте «Адмирала Нахимова» с большим мастерством ставит массовые народные сцены. Особого успеха режиссер достигает в первом эпизоде фильма — возвращении русских кораблей после десанта в Анакрии по разбушевавшемуся морю и в сценах Синопской битвы и ее финала — захвата турецкой крепости и пленения турецкого командования. В этих сценах Пудовкин добивается замечательного художественного эффекта, когда удается одновременно показать действия огромных масс людей и отдельных крупно выделенных героев. К такому синтезу он стремился в «Минине и Пожарском» и «Суворове», но там это получилось лишь отчасти. Большую роль в батальных сценах «Адмирала Нахимова» играет монтаж. Четкие масштабные общие планы умело сочетаются с крупными и средними, запечатлевшими отдельных персонажей. Бурный ритм монтажа передает динамику, напряжение битвы.

Удачей фильма явился образ адмирала Нахимова, исполненный А. Диким. Рядом с главным героем хорошо запоминаются образы его учеников и соратников — лейтенанта Бурунова (Е. Самойлов), матроса Кошки (Л. Князев) и некоторых других.

Сам Пудовкин сыграл в фильме роль хитрого царедворца князя Меншикова. Периодически выступая в небольших ролях (немецкий генерал в фильме «Во имя Родины», юродивый в «Иване Грозном» и др.), Всеволод Илларионович отдавал дань близкому его сердцу актерскому искусству, на себе проверял принципы реалистической актерской школы, которые он применял в работе с другими артистами.

«Адмирал Нахимов» был одним из первых биографических фильмов, созданных советским киноискусством в послевоенные годы. Вскоре на экраны один за другим стали выходить фильмы, посвященные великим русским ученым, композиторам, писателям, полководцам. Вызванные бесспорно положительными мотивами — глубоким познавательным интересом, чувством патриотизма, воспитательными задачами, биографические фильмы в годы «малокартинья» оттеснили произведения на важнейшую современную тему, стали, по существу, основным жанром советского кино. Наряду со значительными произведениями, такими, как «Адмирал Нахимов», «Мичурин», «Тарас Шевченко», «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», появились более слабые фильмы — «Александр Попов», «Белинский», «Римский-Корсаков». К сожалению, к их числу приходится отне-

* А. Марьямов, Всеволод Пудовкин, Госкиноиздат, 1951, стр. 205.

** Сб. «Постановления партии по идеологическим вопросам», М., 1950, стр. 21.

сти и поставленный Всеволодом Пудовкиным совместно с Д. Васильевым фильм «Жуковский» (1950).

Автору сценария А. Гранбергу и постановщикам не удалось убедительно и действенно раскрыть основной конфликт — борьбу «отца русской авиации» за свои открытия, против бездушия и косности царских чиновников. Наиболее интересные сцены, в которых сделана попытка средствами кинематографа продемонстрировать сущность учения Н. Е. Жуковского, его опыты по аэродинамике были не органичны остальным эпизодам, казались цитатами из хорошего научно-популярного фильма. Лишь в отдельных кадрах проявилось незаурядное актерское мастерство исполнителей главных ролей — актеров Ю. Юровского (Жуковский), В. Белокурова (Чаплыгин), М. Названова (Рябушинский).

Значительно более интересным оказался последний фильм Всеволода Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» (1953), в котором художник обратился к современной действительности, пытался решить острые и волнующие вопросы колхозной деревни начала 50-х годов.

В основу фильма был положен широко известный роман Галины Николаевой «Жатва» — одно из лучших произведений советской литературы. Понимая, что огромный роман без существенных потерь невозможно уложить в рамки полуторачасового фильма, а также учитывая различие выразительных возможностей литературы и киноискусства, авторы сценария Г. Николаева, Е. Габрилович и режиссер В. Пудовкин решили пойти по пути создания оригинального драматического произведения и сохранить лишь основные образы романа. Такой принцип был близок Пудовкину. Он всегда старался через крупно поданные образы героев раскрыть существо и смысл освещаемых событий. Выдержать до конца этот принцип в «Возвращении Василия Бортникова» Пудовкину не пришлось, так как работа делалась в годы так называемого «малокартинья», когда в каждый фильм стремились вложить как можно больше различных вопросов и тем. Дополнительные сюжетные линии и побочные проблемы «отяжелили» картину, разрушили ее художественную цельность, снизили эмоциональную впечатляемость.

В лице главной героини Авдотьи Пудовкину и актрисе Н. Медведевой удалось показать обаятельный характер русской крестьянки, новый тип советской женщины с широким кругозором, желанием принять активное участие в строительстве новой жизни. Вместе с тем это был глубоко индивидуальный образ со своими положительными и отрицательными чертами, своей нелегкой жизненной судьбой. Достойным партнером Н. Медведевой был С. Лукьянов (Василий Бортников). Замечательный актер, он психологически тонко проследил эволюцию неуемного, сложного характера своего героя, создал образ самобытной, сильной личности. Работа Пудовкина с Н. Медведевой и С. Лукьяновым может служить примером применения реалистических принципов системы Станиславского в кинематографе.

Фильм «Возвращение Василия Бортникова» зрители увидели в марте 1953 года. Через три месяца Пудовкина не стало.

●

В нашей статье мы бегло охарактеризовали фильмы, поставленные Пудовкиным. Как говорилось вначале, режиссурой не исчерпывалась повседневная напряженная работа крупнейшего художника и видного общественного деятеля. О Пудовкине написаны книги, жизнь и творчество его анализируются в сотнях статей на разных языках мира.

Путь Всеволода Илларионовича в кинематографе не был ровным — знал он великие победы, знал и горечь поражений. Пудовкин был первооткрывателем. Он всегда находился на передовой линии, всегда шел в ногу с жизнью, стараясь своим искусством помогать советскому народу строить новый мир.

ЛИТЕРАТУРА:

Вс. Пудовкин. Избранные статьи, «Искусство». 1955.

«Очерки истории советского кино», тт. I, II, III, «Искусство», 1956, 1959, 1961.

Н. Лебедев, Очерк истории кино СССР, I, Немое кино, Госкиноиздат, 1947.

Н. Иезуитов, Пудовкин. Пути творчества, «Искусство», 1937.

А. Марьямов, Всеволод Пудовкин, Госкиноиздат, 1951.



Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Проблемность или обзорность?

Перед нами последний, датированный 1959 годом «Ежегодник кино»*. Объемистая (свыше пятисот страниц) книга эта — пятая по счету в задуманной серии и, следовательно, уже можно говорить о каких-то общих принципах, положенных в основу настоящего издания. О принципах, в общем настолько устойчивых, что они, в форме почти неизменной, сохраняются от выпуска к выпуску.

Начиная с 1955 года мы имеем возможность знакомиться с регулярными обзорами того, что сделала наша кинематография в области художественных, документальных, научно-популярных, мультипликационных картин. В каждом «Ежегоднике» присутствует, кроме того, раздел «Зарубежные фильмы на экранах СССР» и почти в каждом «Советские фильмы на экранах зарубежных стран». В приложении мы находим обширнейший указатель дат и фактов, фильмографию, имеем возможность выяснить, на какой студии и кем была снята та или иная лента. Как видим, материал «Ежегодника» велик и разнообразен и несомненно заслуживает самого пристального внимания.

Так каковы же цели и задачи настоящих выпусков, предпринятых сектором истории кино Института истории искусств совместно с издательством «Искусство»? В предисловии к первому сборнику эти задачи сформулированы достаточно отчетливо: «Интересы развития советского кино требуют систематического обобщения его практического опыта. Текущая кинокритика, как правило, этим не занимается. В «Ежегоднике»... делается... попытка подвести итоги развития советской кинематографии за год».

Итак — намерения вполне определенные и строго локализованные. Настолько строго, что в этом же предисловии специально оговаривается: «В связи с тем, что данный выпуск «Ежегодника» является первым, в статьях сборника в ряде случаев делается некоторый экскурс в предшествующие годы развития советского и зарубежного кино».

Была ли нужна эта оговорка, а вернее — оговорка ли это? Чем ближе мы знакомимся со всеми работами, тем больше убеждаемся, что авторы, как правило, ограничивают свои намерения. Действительно — год, действительно — фильмы за год, действительно — взгляд только на этот отрезок времени. Целесообразно ли это? На первый взгляд вопрос кажется неправомочным: коль скоро мы имеет дело с ежегодником, то и подходить к книге надо с тех позиций, с каких она была задумана. Всякий другой взгляд будет, так сказать, взглядом не по существу. Но, теоретически сознавая и принимая правильность подобных требований, мы тем не менее не можем отделаться от ощущения, что принцип «обзорности», обязательный для каждого пишущего, сковывает не только его возможности, но, что более важно, до какой-то степени снижает эффективность всего издания в целом. Оговоримся сразу же — речь идет не о том, что кто-то из авторов не справился со своим заданием: за редким исключением обзоры написаны на том самом уровне, который подразумевается в академических изданиях. Однако, несмотря на этот уровень, а может быть именно благодаря ему, ясно видны те скрытые, но недостаточно использованные резервы, которые таит в себе подобное начинание...

Показательна в этом смысле в общем интересная, содержательная статья Н. Зоркой и Ю. Ханютина. В этой статье речь идет о фильмах 1959 года. Авторам повезло — в их активе «Судьба человека» и «Баллада о солдате», «Отчий дом» и «Неподдающиеся», «Два Федора», «Солнце светит всем», «Ветер», «Чужие дети»—словом, достаточное количество произведений, либо просто очень хороших, либо спорных, но интересных. В их пассиве, к сожалению, тоже достаточное количество вещей и типа «Ссоры в Лукашах», «Горячей души», «Ивана Бровкина на целине» и им подобных. Все эти и

* «Ежегодник кино». Подготовлен Сектором кино Института истории искусств и редакцией по истории и теории кино издательства «Искусство». М., 1961.

многие другие фильмы создают панораму киногода, в которой должен разобраться и о которой должен рассказать исследователь. Последнее подчас бывает труднее первого, ибо как в самом деле справиться с такой уймой самых разных по всем признакам лент. Опыт авторов предыдущих обзоров, да и собственный (в 1957 году Н. Зоркая рецензировала историко-революционные картины) подсказывал ход самый простой и на первый взгляд наиболее выигрышный. Дается коротенькое вступление, где реальные жизненные события соотносятся с их кинематографическим отображением (последнее, разумеется, всегда отстает), а потом кинопродукция (ее так и называют) делится на группы и каждая из групп, вернее, явления наиболее в ней показательные, получают более или менее подробную характеристику.

Так строятся два обзора Л. Погожевой, большинство других статей. Статьи эти абсолютно квалифицированны, написаны хорошим языком, их исходные и конечные позиции вряд ли могут вызвать у кого-либо возражения, но, однако, как ни стремятся авторы подойти к своей задаче с позиций чисто исследовательских, то есть не просто зафиксировать качество той или иной картины, сообщить читателю, хороша она или плоха, но и обнаружить присущие ей черты, определить ее место в общем процессе развития кино, они, как правило, вынуждены ограничиваться тем самым рецензированием, против которого они же восстают.

Да и как иначе, коль скоро речь идет об обзоре, а число картин увеличивается из года в год? В 1955 году их было пятьдесят пять, а в 1959 Н. Зоркой и Ю. Ханютину предстояло рассказать о ста трех произведениях. И чем дальше — тем больше, во всяком случае — не меньше. Вот отчего мы и говорим о рецензировании, вот отчего часто встречаются в работах общие места, верные, но опять-таки общие суждения.

Вот, например, чем ограничивает К. Парамонова свои замечания о художественных особенностях «Высоты» А. Зархи и Е. Воробьева: «В стилевом решении фильма, в режиссуре отдельных сцен, в операторской манере заметно стремление воплотить величие духа, сложность и богатство духовных интересов наших современников». Это все. Но даже в тех случаях, когда авторы имеют возможность уделить больше места отдельным произведениям (подробно в обзоре 1958 года рассказывают И. Кокорева и К. Парамонова о «Коммунисте», «Поэме о море», «Дорогом моем человеке»), они все равно занимаются тем же, чем занималась в свое время периодическая печать, только без присущей этой печати оперативности

Говоря так, мы вовсе не хотим умалить чье-либо достоинство. Речь идет не о престиже, а о том, что текущая кинокритика, в лучшем своем варианте, тоже ведь не ограничивается пересказом содержания, а занимается исследованием. Другое дело, что она, как правило, исследует о д н о произведение (журнальные статьи не в счет), в то время как «Ежегодник» имеет возможность бросить ретроспективный взгляд на м н о г и е вещи сразу. К сожалению, именно этой возможностью он пользуется далеко не всегда и не в полную силу. Особенно это ощущаешь, когда знакомишься с обзорами документальных, научно-популярных и зарубежных картин. Тут уж поток фактов, как правило, совершенно захлестывает пишущего, и чувствуется, что он больше всего озабочен тем, как бы все-таки вместить в статьи имеющийся у него материал. Но оставим на после разговор о такого рода сообщениях. Скажем лишь, что и в них достаточно явственно обозначается тот путь, который при некоторых возможных внешних потерях несомненно приведет к более ощутимым внутренним результатам.

Что же это за путь? Мы подразумеваем под ним замену принципа о б з о р н о с т и, который положен сейчас в основу каждой статьи, принципом п р о б л е м н о с т и. Именно это требование, если оно станет главным, способно облегчить авторам и освещение и отбор фактов. Последнее хочется подчеркнуть особо, ибо на деле такой отбор все равно существует, но далеко не все фильмы попадают в сферу внимания критика. Так не лучше ли, сознательно жертвуя упоминанием или двух-трехстрочным описанием той или иной картины, выиграть на другом: на самом характере «Ежегодника»? Естественно, что все это не снимает трудностей, стоящих перед обозревателем, но зато делает и его труд и результаты его более ощутимыми и весомыми. В последнем легко убедиться, знакомясь с той статьей, с которой мы начали разговор о «Ежегоднике» 1959 года,—со статьей Н. Зоркой и Ю. Ханютина.

Желая рассказать нам о кинематографических событиях года, они прежде всего стремятся выяснить те обстоятельства, которые вызвали их к жизни. Так, в ходе предварительного разговора возникают те общие вопросы, на которых в дальнейшем строится обозрение. Правда, авторы не всегда последовательны и иногда словно бы забывают о выдвинутых ими же проблемах, однако недостаток этот обусловливается скорее инерцией, стремлением соблюсти установившиеся формы, нежели кроется в самом существе работы, обращающей наше внимание на действительно важные и действительно значительные стороны развития советского кино.

В чем причина того, подчас очень обидного несоответствия, которое еще слишком часто наблюдается между экраном и жизнью? Ведь мало констатировать: наши сценарии недостаточно хоро-

ши, надо со всей откровенностью разобраться в том, почему они плохи, почему их ситуации шаблонны, фальшивы, скучны, наконец. Подробный и серьезный разбор таких фильмов, как «Горячая душа», «Ссора в Лукашах», «Нино», «У тихой пристани». и некоторых других останавливает наше внимание и на рецидивах бесконфликтности, находящих свое выражение в упрощенном, идиллически примитивном изображении людей и действительности, и на влиянии мещанской психологии, которая, проникая в наше искусство, наносит трудновосполнимый урон не только ему самому, но и зрителям. Все это заставляет авторов весьма недвусмысленно говорить о тех заниженных требованиях, с которыми охотно мирятся некоторые деятели кино.

Но, конечно, не только плохие картины анализируются в статье. В чем причина выдающегося, мирового успеха «Судьбы человека» и «Баллады о солдате»? Что нового привнесли они в такую, казалось бы, всесторонне исчерпанную тему, как Великая Отечественная война? Чем современны эти, да и не только эти, но и более скромные фильмы — такие, как «Отчий дом», «Жестокость», «Неподдающиеся»? В чем, наконец, существо такой занимающей всех проблемы, как стиль сегодняшнего кино?

Вопросы, вопросы, вопросы — именно они, на наш взгляд, наиболее ценны в обзоре, а не те страницы, где довольно монотонно перечисляются удачные и неудачные экранизации, удачные и мало удачные биографические фильмы. Зачем вообще было говорить об этих произведениях? Только затем, что они входят в число «продукции» года? Но ведь композиционно, а главное, по существу они лишь внешне связаны с основными проблемами, поднятыми авторами. Несколько странно выглядит в их работе и заключение: оно повторяет, только бегло, начало статьи, в то время как глава о стиле, предшествующая этому заключению, явно скомкана. Не будь этого, мы уверены, выводы авторов отличались бы большей конкретностью: «Ведь современно только то искусство, которое выражает характер, думы, мечты сегодняшнего человека»,— пишут они, или: «Новую форму рождает только новое содержание. Новый взгляд художника на мир, умение увидеть новые черты характера, новые черты в самом образе современной жизни. Если этого нет, то даже интересный прием остается лишь формальной находкой»*. Против этих утверждений трудно что-либо возразить, кроме того, что прочитать их было бы куда полезней в начале рассуждений о предмете, нежели в конце.

Так же более доказательным хотелось бы видеть утверждение Н. Зоркой и Ю. Ханютина о том, что так называемый (условно, конечно) «стиль Калатозова» — стиль изобразительный, а С. Герасимова — психологический. Вряд ли такое деление верно и плодотворно. Однако, коль скоро речь идет об этой статье, дело не в том, сходятся ли взгляды авторов с твоими собственными и кто из вас прав. Дело в ясно выраженном и потому ценном стремлении критиков уловить и зафиксировать **главное** в процессе развития сегодняшнего кино, в желании теоретически осмыслить происходящее, объяснить его. А ведь именно в этом основное назначение «Ежегодника», как мы его понимаем.

Утверждая необходимость теоретического характера этого издания, невольно задумываешься еще над одним немаловажным обстоятельством. На кого оно рассчитано? Должно ли оно претендовать на внимание самых широких слоев любителей кино или у него более узкая, специфическая аудитория? (Последнее, на наш взгляд, не так уж «страшно» — существуют же многочисленные и не ежегодные, а ежемесячные опусы, предназначенные либо для профессионалов, либо для тех, кто всерьез интересуется данным предметом — почему бы не видеть таким и «Ежегодник кино»?) Однако, знакомясь с «Ежегодником», мы не могли с точностью определить его направление. В самом деле, трудно предположить, что обычный читатель жадно заинтересуется статьями, которые с опозданием почти в два года и почти в том же самом аспекте расскажут ему о вещах уже известных. Значит, массовая аудитория, по всей вероятности, отпадает. Тираж издания (пять тысяч экземпляров) и цена его как будто подтверждают наше предположение. Но, может быть, речь должна идти именно о профессионалах и серьезных любителях? Несомненно, что этих людей «Ежегодник» привлечет куда больше, но все же, думаем, не в той степени, в которой может и должен. Причина тому — внутренняя направленность большинства статей.

Четыре года из пяти, в том числе и в 1959 году, обзоры мультипликационных фильмов ведет С. Гинзбург — большой знаток этого интереснейшего жанра киноискусства. Зная это, а также учитывая тот общеизвестный факт, что наша периодическая печать редко и в общем-то поверхностно занимается мультипликационной кинематографией, мы вправе были ждать обстоятельного проблемного разговора.

С. Гинзбург довольно много пишет о необходимости преодоления сильного влияния раннего Диснея, о том, как хорошо, что возрождается кукольное кино, о появлении наряду со сказкой фильмов-плакатов, концертов, сатирических и бытовых современных комедий. Но все же, к сожалению, основное свое внимание автор отдает описанию картин. Таким образом, читая обзоры, мы довольно полно знакомимся с продукцией мультипликационной студии, но зато так и не можем уяснить, что же,

* «Ежегодник кино» за 1959 год, стр. 56, 57.

по мнению критика, необходимо для дальнейшего развития этого жанра искусства. Неясно нам и то, должна ли мультипликация посвятить себя исключительно детям или перспективы ее интересней и разнообразней? Словом — что в силах мультипликации, к чему она должна стремиться, от чего отказаться и за что воевать?

Возможно, что мы несколько и сгустили краски, но только лишь потому, что сами оказались в положении читателя, который, заинтересованный предметом, доверчиво открыл солидную книжку и не нашел в ней всего того, чего вправе был ожидать...

Но, задаем мы себе неожиданный вопрос,— может быть, и не вправе? Может быть, все-таки группировать фильмы по тематическим признакам и, сообразуясь с их значением и местом, отведенным сообщению, рассказывать о картинах? Так, в своих четырех обзорах научно-популярного кино делает Л. Белокуров, так построены статьи Г. Кремлева, И. Кацева, Б. Долынина о зарубежных фильмах, так поступает и Л. Славин, рассказывая о документальных и хроникальных съемках. Все эти работы сделаны добросовестно, со знанием материала, с желанием принести пользу читающему. Однако почему-то, в силу каких-то причин, эти благие намерения оказываются лишь намерениями. Больше того — вспоминая эти работы, вспоминаешь прежде всего их недостатки, а достоинства характеризуешь таким скучным словом, как «добросовестность». Почему же так происходит?

Как это ни странно на первый взгляд, но такое отношение к исследованиям объясняется, в числе иных причин, их тоном. Он протоколен, бесстрастен, он ни в коей мере не свидетельствует о том, что слово в такой же степени оружие критика, как и писателя. Приведем несколько взятых буквально наугад, но достаточно красноречивых примеров: «Но надо обладать мастерством, талантом, чтобы тонко проследить, сделать отчетливым, оправданным тот путь, которым шло не мирившееся с предательством сознание человека, не принимавшего настоящее и со страхом глядевшего и в будущее и в прошлое, откуда слышался голодный крик ребенка»*. Или: «Заражает любовь героини к слепому отцу, вызывает острую тревогу сцена встречи ее с купцами, потрясает сцена признания отцу в принесенной жертве и прощания с ним». И еще один пример, последний: «И уж, конечно, фильм не могли спасти аксессуары типа неоправданного раздевания в лодке одной из героинь. Он оставил зрителя глубоко разочарованным». (Не правда ли — хочется написать — она).

Язык мой, как известно, враг мой, но в данных случаях он становится врагом в первую очередь потому, что к этому ведут обстоятельства. Рассказывая о ста с лишним фильмах капиталистических стран, появившихся у нас в 1958 году, Б. Долынин так прочно настраивается на перечислительный лад, что не делает никакого различия между «Машинистом» Пьетро Джерми и «Крышей», причем обе картины преподносятся им примерно в таком плане: «Авторы постарались обосновать каждую деталь и частность особенно тщательно. Здесь (речь идет о «Крыше».— *Н. Л.*) все безыскусственно, просто, жизненно. Не случайно и главных героев играют не профессиональные актеры...» *. Начинаешь даже несколько удивляться. Неужели Б. Долынин забыл, что в обзоре 1956 года он и И. Кацев как подтверждение своим собственным мыслям приводили цитату из Карло Лидзани:«... нас не заставит кричать от восторга «материальное», примитивное мелькание «живых картин» или исполнение главной роли «настоящим» крестьянином или рабочим...»**, цитату, которая, как нетрудно убедиться, противоречит сегодняшнему утверждению критика...

Возможно, что все это мелочи, как мелочью можно считать тот факт, что Л. Белокуров, очевидно, с позиций высшей беспристрастности, но всегда расценивает свои собственные научно-популярные сценарии, как исключительно удачные. Г. Кремлев, говоря о Международном Московском кинофестивале 1959 года, «упускает» «Ночи Кабирии» и «Мы — вундеркинды», а «Место наверху» («Путь в высшее общество») воспринимает ни больше ни меньше, как современный вариант классического сюжета, как историю внешне привлекательного молодого человека, который добивается успеха у женщин и делает карьеру. «От современности, впрочем,— пишет Г. Кремлев,— в фильме есть только вскользь упоминаемые факты из биографии героя»...*** Возможно, конечно, что это и «мелочи», но мелочи весьма досадные и, главное, не компенсированные какими-то своими, принципиально важными для авторов мыслями. Последнее, в основном, и расхолаживает, заставляет задуматься о необходимости иных форм, иного подхода к материалу. Не за тем мы обращаемся к «Ежегодникам», чтобы лишний раз удостовериться, что данный фильм плох, а этот, наоборот, хорош. Цели и у нас и у авторов другие — разбудить мысль, направить ее на решение нерешенного, заставить задуматься над теми процессами, которые подчас трудно уловить в многоплановом потоке современных фильмов. Книги такого типа очень нужны — и «Ежегодник» может и должен стать таким изданием.

---

* «Ежегодник кино» за 1958 год, стр. 159, 162, 164.

* «Ежегодник кино» за 1958 год, стр. 172—173.

** «Ежегодник кино» за 1956 год, стр. 112.

*** «Ежегодник кино» за 1959 год, стр. 233.

И. МАСЕЕВ

Лекции по эстетике искусства

В каждой новой работе по марксистско-ленинской эстетике читатель ищет прежде всего теоретического решения тех вопросов, которые ставит практика современного искусства. В этой связи хочется обратить внимание на книгу А. Зися «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» *.

Обычно с понятием «лекции» связывается представление о сообщении слушателям достаточно известных и устоявшихся истин. А. Зисю удалось преодолеть подобные «традиции» лекционного описательства. В книге ведется разговор на высоком теоретическом уровне, читатель вводится в круг актуальных проблем, которые разрабатывает советская эстетика. Излагая материал, автор исходит из широкого понимания эстетической деятельности, охватывающей отнюдь не одно только художественное творчество. Он указывает, что марксистско-ленинская эстетика призвана раскрывать эстетические закономерности, обосновывать критерии идейно-эстетической оценки всей жизни человека, что значение эстетических отношений в самых разнообразных сферах жизни нашего общества возрастает с каждым шагом поступательного движения советского народа к коммунизму.

Подробно освещен в книге вопрос о закономерностях развития художественной культуры в социалистическом обществе. Еще К. Маркс вскрыл неравномерность исторического развития различных видов искусства. Эта закономерность, в силу которой одни виды искусства в те или иные эпохи получали более полное развитие по сравнению с другими, господствовала на протяжении всей истории художественной культуры. Автор книги показывает, что неравномерное развитие искусства, хотя и не преодоленное полностью в нашем обществе, перестает определять художественное развитие при социализме и особенно при коммунизме, в чем состоит одна из существенных сторон превосходства социалистической художественной культуры над буржуазной. С этой точки зрения он рассматривает вопрос о соотношении различных видов искусства и подвергает критике получившее известное распространение мнение о том, что при социализме и коммунизме будто бы одни виды искусства подавляют другие.

* А. Зись, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ВТО, М., 1960.

Художественная культура социалистического и особенно коммунистического общества развивается гармонично. Между различными видами искусства нет и не может быть никакой конкуренции, каждый вид искусства решает прежде всего именно те задачи, которые решить может только он. Полная же художественная картина мира может быть воплощена лишь всеми искусствами вместе взятыми.

Внимание деятелей кино привлекут, несомненно, и те страницы, которые посвящены раскрытию сущности художественного мастерства как неразрывного единства содержания и формы в искусстве. Художественное мастерство ни в коей мере не сводимо к одной лишь технике художника. Без технического совершенства, разумеется, нет подлинного художника. Однако техника есть лишь одно из необходимых условий творчества, но не само художественное творчество. Мастерство раскрывается как способность художника видеть и осмысливать глубинные, существеннейшие процессы жизни в их эстетическом своеобразии, в искусстве воплощения взволновавших художника явлений и отношений действительности в совершенных художественных образах.

Конкретный исторический и художественный материал, приведенный в книге, в значительной мере отличается свежестью. Например, раскрывая положение о сущности мастерства, автор приводит обнаруженное им в архиве высказывание К. С. Станиславского: «Форма и сущность». У некоторых первая перевешивает вторую — у одних, как, например, у Таирова, происходит в этом смысле полная кувыркология — ерунда: сущность совершенно отсутствует... а без сущности и формы не надо. Если она даже и красива, то такая красота через 5 минут надоедает.

У других, как, например, у Хохлова — форма не создает полной кувыркологии, но лишь перевешивает настолько, что мельчит сущность или придает ей иное значение.

Иногда сущность подавляет форму... Это, конечно неправильно...

Истина лежит посредине. Нужна сущность в полной и даже углубленной мере и нужна в одинаковой мере та форма, которая эту сущность целиком и правдиво выражает».

Слова великого художника театра в полной мере относятся и к искусству кино. Они могут сослужить немалую услугу при осмыслении творческих неудач в кинопродукции последних лет.

Большое место занимает в книге вопрос о взаимоотношениях искусства с другими формами общественного сознания (политическая идеология, наука, мораль и т. д.). Нам хочется выделить важность и актуальность проблемы — искусство и религия. Рассмотрение этого вопроса, столь не разработанного в

нашей эстетической литературе, очень важно как для развития искусства социалистического реализма, так и для атеистической пропаганды.

Рецензируемая книга не лишена недостатков.

Автор сознательно ограничивает себя кругом вопросов, относящихся лишь к сфере эстетики искусства. Такое ограничение в принципе вполне правомерно. Однако нам кажется, что коль скоро А. Зись пошел по этому пути,то ему следовало бы для большей полноты включить в данную работу некоторые темы, перенесенные им, как об этом отмечается в предисловии, во второй выпуск курса. Мы имеем в виду прежде всего такие темы, как «Художественный образ» и «Социалистический реализм — творческий метод советского искусства».

Излишне кратко, скороговоркой, написан очерк истории эстетических учений. Как нам кажется, автор не нашел правильных пропорций в распределении исторического материала. Некоторым эстетическим направлениям, как, например, эпохи Возрождения, Средних веков и др., уделено неоправданно мало внимания.

Вызывает удивление, что, вопреки собственному определению предмета и задач марксистско-ленинской эстетики, автор формулирует основной вопрос эстетики как вопрос «об отношении искусства к действительности» (стр. 9). Не слишком ли узко? Не представляет ли собой основной вопрос эстетики отношение к действительности эстетического сознания в целом, составной частью которого является искусство.

Книга А. Зися, написанная хорошим литературным языком, лишенная назойливого дидактизма, принесет несомненную пользу читателю.

Б. КУБЕЕВ

Рассказывают кинолюбители

Один из распространенных видов самодеятельного искусства — кинолюбительство — приобрело у нас массовый характер. Отрадно поэтому, что в последнее время все чаще стала появляться и литература, освещающая работу кинолюбителей. Недавно вышла небольшая брошюра, знакомящая с опытом работы коллектива кинолюбителей Московского университета *. Ее авторы Р. Ильин и Ю. Сидоров рассказывают не только о своих успехах, но и о трудностях в овладении основами кинематографического мастерства.

«Самое главное — техника и материал — в руках. Срочно снимать! Даже не очень важно что, но только снимать». Таков был девиз начинающих кинолюбителей. Однако вскоре восторг сменяется разочарованием. Оказалось — одного умения фотографировать далеко недостаточно для создания фильма.

Работая с камерой, студийцы убеждаются, что даже к маленькому сюжету нужно уметь написать литературный сценарий и текст, наметить план съемок, уметь композиционно грамотно построить кадр, выбрать подходящие условия освещения на натуре, уметь поставить свет в помещении, знать принципы монтажа и монтажных съемок и многое другое, без чего невозможно создать кинофильм.

Теперь кинолюбители МГУ не только снимают. Они приобретают кинематографические навыки в специальной группе, организованной кафедрой научной кинематографии университета. Поэтому не случайно на студии были созданы фильмы, одобренные общественностью,— «Мы были на целине», «МГУ навстречу фестивалю» и другие.

В брошюре приводятся программа и учебный план теоретических и практических занятий студии, предусматривающие не только овладение минимумом кинематографических знаний, но и нацеливающие на более глубокое изучение киноискусства.

Анализируя работу студии МГУ, авторы, к сожалению, не делают обобщений, не дают ответа на поставленный ими же вопрос: как должны строить свою работу студии кинолюбителей при высших учебных заведениях? Нельзя согласиться с их рекомендацией создавать силами любителей фильмы исключительно для широкого экрана. Это пока не под силу большинству киностудий и кружков. Думается, что следует рекомендовать студентам-кинолюбителям прежде всего снимать сюжеты из жизни коллектива, где они учатся, работают, создавать боевые периодические киножурналы. Следует обратить внимание и на съемки сложных лабораторных опытов. Такие фильмы могут служить хорошими учебными пособиями к лекциям. Эту сторону работы кинолюбителей авторы брошюры освещают недостаточно четко. Между тем всем известна та большая роль, которую играет кино в научном исследовании.

Следовало бы обратить внимание читателей и на то, что лучше работать на 16- и 8-миллиметровой кинопленке — это значительно упрощает и удешевляет процесс производства любительского фильма.

Опыт работы студии МГУ безусловно заинтересует всех кинолюбителей.

* Р. Ильин, Ю. Сидоров, Студия кинолюбителей МГУ, «Искусство», 1961.

Беседуя о кино

Алексей АРБУЗОВ

С совещательным голосом...

— Творческие отношения с кино у меня всегда были очень определенными: на протяжении многих лет я тщательно и успешно уклонялся от экранизации моих пьес. Проявлял настойчивость. Был дипломатичным. Ссылался на то и на се. Некоторым кинорежиссерам, заинтересовавшимся какой-либо моей пьесой, я даже готов был писать отпугивающие анонимные письма.

Делал я это вовсе не по причине нелюбви к кино— просто я твердо верю, что кинематограф это кинематограф, а театр это театр, и каждый из них достаточно суверенен, для того чтобы не питаться объедками другого. К тому же, что ни говори, а между театром и кино все же идет некая незримая война; в данный момент — и не без успеха — атакует кино, а я пока что солдат театра. Впрочем, не поручусь, что когда-нибудь не напишу сценария — для этого должен подвернуться сюжет, который мог бы быть выражен т о л ь к о кинематографом. Коекакую роль играет, конечно, и здоровье: некоторые наблюдения над моими друзьями убедили меня в том, что оно должно быть идеальным, если ты решил отдать себя великому искусству кино. А в этой области у меня есть кое-какие недочеты. Однако все вышесказанное не мешает мне быть искренним другом кино, радоваться его успехам, следить за его влияниями на смежные искусства, наконец,— испытывать самому эти влияния.

В самом деле — кинематограф так много и успешно позаимствовал у театра, что не грех и нам, работникам театра, вернуть кое-что себе... и с некоторыми накопившимися процентами, разумеется.

Замысел «Иркутской истории», к примеру, возник в некотором киноощущении. Тут сыграла роль сама фактура строительства — кучи земли и взорванного камня, металлические конструкции арматуры... А какие изобразительные киновозможности дает огромный и эстетически целесообразный механизм шагающего экскаватора! — нетрудно превзойти «Мост» Ивенса или «Башню» Клера. А как интересно к тому же показать в коротких, ритмично сменяющихся сценах взаимоотношения героев, показать, например, как смотрят Валя и Сергей фильм «Похитители велосипедов» (используя, может быть, киноцитату), как удивляет Валю сдержанное и строгое поведение Сергея, который не пользуется полутьмой сеанса для пошлых приставаний (допустим, это заметно контрастирует с поведением других пар в зале), и т. д.

Замысел сценария был связан с первыми движениями темы, с довольно широким кругом начальных впечатлений. Такие впечатления часто «киногеничны», и вовсе не потому, что мы привыкли жить и смотреть под диктовку экрана. Пожалуй, скорее сама киноспецифика развилась не только из механических возможностей камеры, пленки и т. д., а применительно к особенностям и потребностям человеческой психики, применительно к зафиксированным (в произведениях или письмах, дневниках) и незафиксированным открытиям художников, литераторов и — ничего странного — деятелей театра.

Я хочу привести отрывок из книги Б. Захавы о Вахтангове, где описывается, как великий режиссер понял и ощутил как художник историческую правоту Октябрьского переворота. Евгений Багратионович жил тогда в Москве. После нескольких дней перестрелки наступило затишье. «Он вышел на улицу. Бродил по Остоженке. Смотрел на окопы среди развороченной мостовой, на пулемет, на победно развевавшееся красное знамя... Вдруг его внимание привлек рабочий, сидевший высоко над его головой, на верхушке трамвайного столба. Рабочий чинил провода. Вахтангов долго смотрел на него. Смотрел, как рабочий делово и покойно работал. И вдруг понял. Революцию понял: весь смысл происшедших событий...

— Р у к и,— говорил Вахтангов,— руки рабочего мне все и открыли. По тому, к а к работали эти руки,— к а к они брали и клали инструмент, как покойно, уверенно и серьезно они двигались,— я увидел, я понял, что рабочий чинит с в о и провода, что он чинит их для с е б я. Так работать могут только х о з я й с к и е руки. В этом смысл революции. Я уверен, я знаю, что рабочий, которому теперь принадлежит государство, который является х о з я и н о м в нем, сумеет починить все, что разрушено. И он будет не только «чинить», но и с т р о и т ь. Он будет строить теперь для себя.

Так рассказал Вахтангов о своем внутреннем «перевороте». Редко ученики Вахтангова видели своего учителя в таком необычайном возбуждении, как в этот исторический день. Вахтангов был глубочайшим образом потрясен и взволнован своим открытием и, казалось, мог говорить о нем без конца, убеждая других».

Любой начинающий кинематографист хоть сейчас расставит в нашем отрывке указания на план, ракурс, длину кадров. Вероятно, есть в таких непосредственных озарениях что-то родственное самой сути кино, его динамике. Так было вначале и с «Иркутской историей». Но постепенно, обдумывая характеры, я почувствовал, что вещь гораздо своеобразнее может быть решена в театральном плане, ибо театр гораздо условнее кино и, следовательно, может сообщить вполне реальному эпизоду на вполне реальной стройке истинную и безусловную поэзию. А те или иные детали, те или иные «сценарные находки», которые меня так умиляли на первых порах (лихач-экскаваторщик, поднимающий с земли гигантским ковшом спичечный коробок, не зацепив при этом ни песчинки; или девочка, которая не верит, что Чарли Чаплин есть на самом деле), оказались столь же действенными в отраженном сценическом пересказе.

Кстати, о детали. Существует мнение, что фильм фиксирует более мелкие, по сравнению с театром, едва заметные детали. Так, в «14 июля» Рене Клера героиня, поссорившись с возлюбленным, перебегает улицу и чуть не сбивает мальчика. Мальчик заплакал. Героиня утешает его. Быстрым движением пальца она вытирает слезинки — две на лице мальчика, одну на своем. То, что требует нескольких фраз в пересказе, на экране длится одну секунду, и поэтому очень выразительно. Кроме того, считают, что в кино чуть заметное движение брови или уголка губ передает весьма тонкие оттенки чувств. Но ведь в театре существуют еще более тонкие детали, как бы сценические атомы, которые воспринимаются зрителем бессознательно и редко поддаются анализу критика, особенно если он лишен дара интуиции. Эти «элементарные частицы» театра не могут быть учтены каждая в отдельности, как не может быть взвешено и учтено дыхание человека,— они исходят от сцены, отражаются от стен зала и действуют как некое «театральное излучение», направляемое актером, режиссером, художником.

Такова тонкая идеальная атмосфера театра, в которой на наших глазах происходят духовные процессы той или иной степени сложности. Атмосферу эту рассеивает любая внешняя агрессия, особенно агрессия кино. Были фильмы-спектакли, теперь получили распространение не менее странные гибриды — театрализованные сценарии. Но оставим эти несколько противоестественные случаи и все же остановимся на применении киномоментов в обычном спектакле, ибо при глубоком режиссерском расчете пользоваться ими все же следует. Так, в Праге я видел пьесу молодого драматурга Топола «Их день». Город, в котором происходит действие, был как бы разложен, разъят; куски распределены на несколько экранов (так называемый чешский полиэкран): на одном — крыши, на другом — ряды окон, на третьем — деревья в сквере и т. д. Перед нами как бы разъятый мир, части вместо целого, и это производит нужное по пьесе тревожное впечатление. Момент автомобильной катастрофы передается главным образом тем, что ломаются, меняют ракурсы экранные изображения.

Возможны и театральные кинометафоры, вроде той, например, которую применил А. Эфрос в финале своего отличного спектакля «В гостях и дома». На трех экранах, как на трех новогодних обложках «Огонька»,— бал в каком-то большом и достаточно колонном зале. А на сцене танцуют друг с другом, без кавалеров, внутренне не очень счастливые линотипистки. Режиссеру здесь удалось подчеркнутое сравнение и очень приглушенный контраст.

К сожалению, обычно применение кино в театре выглядит весьма банально. Если герой пьесы совершает, скажем, какое-либо турне, то это пытаются передать мельканием кадров, перебрасывающих действие «из Москвы в Нагасаки, из Нью-Йорка на Марс». Но вот в спектакле Братиславского театра «Белая болезнь» Чапека мы видим вместо задника огромный глобус, где очертания материков вырезаны из газетных страниц разных стран мира, и это дает нашему воображению более сильный толчок, чем видовая хроника. Бесспорно, опыты «Латерны магики» получат дальнейшее развитие, что же касается этих приемов на театре, то здесь нужна сдержанность; очень много зависит от вкуса режиссера и таланта художника.

●

Теперь мы в нашей беседе покинем театр и вступим на территорию собственно кино. Чтобы облегчить себе этот переход, я вспомню свой любимейший

фильм — «Землю» Довженко Вслед за Эйзенштейном — но, на мой взгляд, еще более мощно — Довженко в этом фильме решительно отделил кино от театра, провозгласив его навеки суверенным искусством.

Как удивительна эта поэма о земле! Как струится этот фильмопад прекрасных кадров! Как постепенно выражают себя сады — через кучи яблок, через ветки, отягощенные ими, через численно все уменьшающиеся группы на одной из веток — в одном гениальном яблоке с несколькими мерцающими каплями дождевой росы! Как отражаются кадры друг в друге, и прерванный танец Василя вновь возникает на кладбище в сюрреалистически-нелепых плясовых движениях его убийцы.

Когда появилась «Земля», некоторые влиятельные критики упрекали фильм за то, чего в нем нет: Довженко, «... дав волю своему здоровому, жадному до биологического таланту, основательно выхолостил классовое содержание фильмы». Здесь наивный рецензент, не найдя в фильме протокольных подробностей, которыми полны были тогдашние газеты, пришел к неверному выводу. Он не понял обобщающего характера поэмы, в которой и социальное столкновение нужно было показать без мельчащих штрихов. Так же смешно было бы, пожалуй, упрекать Довженко за то, что в его фильме о деревне нет ни кур, ни овец — одни только кони да волы: однако таковы законы этой кинофрески (фильм, кстати, очень напоминает по духу революционные фрески великих мексиканских художников).

Но были также и критики, которые не довольствовались отдельными придирками и громили фильм за все то, что в нем е с т ь.

«Земля»—кулацкая кинокартина.
На ней (?) показана нам Украина
Кулацки-румяная,
Сытая, пьяная,
Ненатуральная,
Сплошь театральная...

Это фельетон, напечатанный в одной из московских газет, огромный подвал строк на 700. В своем подвале фельетонист применял недозволенные методы критики:

Неужто мы эти половые гримасы
Будем гнать, продвигать в пролетарские массы?..

Картина решительно объявлялась «контрреволюционной похабщиной»; в крайне демагогическом тоне подчеркивалось, что Ильич отнесся бы к картине с отвращением («а уж я-то знал Ильича!»). И поскольку «прием мастерства» служил картине якобы только «для маскировки ее существа», кинoорганизации строго предостерегались от посылки фильма за рубеж: это-де вызовет антисоветскую кампанию. Так гаерски поносился великий фильм, так раешник угрожал развитию советского и мирового кино!

Перед нами редкий случай, когда подобного рода критика выступает открыто и в чистейшем виде. Обычно она ведется более завуалированно. Полезно было бы собрать материалы по некоторым нашумевшим в этом плане фильмам, изучить административно-художественные результаты, выпустить книгу. Вот было бы серьезное подспорье!

Думаю, что и в области театра есть немало отличного материала для подобной книжицы, которую можно было бы назвать «Несбывшиеся прогнозы». У меня, например (прошу прощения за нескромность), хранится первая рецензия на пьесу «Таня» (Ленинград, «Рабочий театр»), написанная в таком разгромном стиле («Мелодрама и дидактизм»), что ленинградский театр целый год откладывал премьеру. О фамилии автора я умолчу, так как ныне нахожусь с ним в приятельских отношениях.

Однако не следует думать, что двадцать пять лет спустя положение слишком уж изменилось к лучшему. Отдельные и довольно любопытные попытки обвинить тебя в том и сем, например в жульничестве, продолжают поступать до последнего времени. («Советская культура» от 29/VI 1961 г., статья «Вопреки времени»). Как и подобает в таких случаях, сюжет пьесы, к радости редакции, излагается нашим авторитетным критиком ой как недобросовестно. Словом, в этой отрасли художественной деятельности положение у нас весьма стабильно. По-человечески я понимаю, что для иного критика заставлять уважать себя вовсе не простое дело — но стараться все же надо.

Однако мелкое и суетное желание уколоть моих работоспособных оппонентов увело меня от сути дела. Пожалуй, лучше все же вернуться к Довженко. Хочется сказать несколько слов об «Аэрограде», фильме, как мне кажется, не оцененном в полной мере. В нем удивительное чувство историзма, эпический размах, напряженный темперамент, какой-то азарт мужской силы. Враг показан полно и поэтично. Я вижу в «Аэрограде» не только предсказание войны. Он показывает нам и суть нашей будущей победы. В Сибири и на Дальнем Востоке мы создали прочный тыл, именно оттуда двинулись знаменитые дивизии. Красотой и значительностью этих мест был в середине 30-х годов захвачен Довженко. Он мечтал вызвать своим фильмом строительство нового города в тайге. Как было бы в духе его традиций снять сейчас масштабный и высокопоэтический фильм о возможном строительстве плотины в Беринговом проливе! О растапливании льдов. Об изменении климата. О доброй воле людей.

В статье, посвященной «Аэрограду», критик Ю. Юзовский заметил, что фильм требует экрана,

в несколько раз большего, чем обычный, и что главные актеры в нем — продолжение автора: каждый герой может легко быть разделен на исполнителя такого-то и режиссера Довженко. «Сон в руку» — стоит сказать об этих замечаниях сегодня, после «Повести пламенных лет». В игре артиста Винграновского (Иван Орлюк) все время видятся манеры, слышится голос самого Довженко. Лодка, летящая среди яблонь; разговор с памятником; «мертвые, войдите» — здесь режиссура Довженко в ее неприкосновенном величии — чудо ее бессмертия. И так жаль, что при некоторой затянутости картины в нее попали отдельные кадры, напоминающие что-то уже виденное и несколько скомпрометированное («Падение Берлина», например).

Беду Довженко можно увидеть сегодня в том, что ныне под его знамена подстраиваются часто люди, не имеющие к тому никаких данных — ни человеческих, ни художнических. Впрочем, отнести это можно не только к людям, но и к целым кинопроизводствам. Но... будем верить в лучшее.

Активная творческая жизнь Довженко в сегодняшнем кино — это, конечно, результат его многогранности, внутреннего разнообразия. Нечто роднило его с Мейерхольдом: оставаясь собой, Довженко мог придавать себе разные творческие облики (в меньшей, конечно, чем Всеволод Эмильевич, степени). Ведь истинный художник, только меняясь, остается самим собой. Мне очень дорог, по личным воспоминаниям, интерес Довженко к живописи. В своей статье «Художник и современность» он с наивным пафосом 1955 года, усугубляемым гоголевскими оборотами, заступается за дерзновенные крайности — «измы», открывает, что «наши видные художники, вершащие судьбы живописи, так долго проявляли нетерпимость ко многим оригинальным, непохожим талантам», упрекает этих видных художников за то, что они, «закрывшись в своих мастерских под крышами многоэтажных домов, безмятежно состязаются с фотографами, чтобы, купив потом случайную пышную раму XVIII века, вставить в нее утлый знак своих состязаний» и т п. Довженко справедливо называет все это искажением метода социалистического реализма. Положительный идеал этой статьи получился, впрочем, несколько расплывчатым и неточным, так как Довженко не исходил из внутренней специфики живописи, а привносил какую-то другую специфику из запасов своего романтического воображения.

Думаю, что в 1961 г. Довженко приветствовал бы выставку Ренато Гуттузо, чья живопись — соединение темперамента сицилийских примитивов, расписывающих прогулочные кареты, с классическими новациями Ван-Гога. Он с интересом отметил бы воздействие кино на Гуттузо, отметил бы общее в изобразительной устремленности «Калабрийского рабочего в воскресенье» Гуттузо и фильма «Земля дрожит» Висконти, «Римского рок-н-ролла» Гуттузо и некоторых кадров Феллини...

●

Итак — Феллини. Он представляется мне одним из наиболее значительных режиссеров мирового кино. У нас иногда не замечают, обходят молчанием положительную программу неореализма, которая для меня существует наглядно. Я бы назвал ее чеховской. Разве знаменитые чеховские слова о том, что в человеке все должно быть прекрасно, подразумевают какой-то плакатный образец? Смысл написанного Чеховым как раз в том, что возможности прекрасного должны выявляться изнутри души с помощью разума, чувства, благоприятных общественных условий. К совсем похожим выводам приходит Дзаваттини, который, в частности, пишет о неореализме: «В основе нашего метода... лежит более или менее диалектически обоснованное желание изменить то многое, что в совокупности называется современной моралью... В своих мыслях и чувствах мы уже все разрешили, интуитивно мы уже давно живем в мире лучшем, чем наш, но события социальной значимости продолжают развертываться все так же постепенно, как повелось на этой древней планете» (разрядка моя. — *А. А.*).

Неореализм никогда не ощущался мною как некий импортный «изм», для меня он всегда был отсветом самых пленительных черт русского искусства, получивших в Италии свое дополнительное выражение, сообразное почве, на которой они были привиты. Однако неореализм был всего лишь колыбелью Феллини — на мой взгляд, он пошел дальше движения, породившего его,— прямой дорогой к Данте и Шекспиру. Ему показалось малым обнажить несовершенство современного общества — он захотел вершить над ним свой Страшный суд.

Фильмы Феллини—это прежде всего жестокое, исступленное обвинение современного ему общества (критика «событий социальной значимости... на этой древней планете») и в то же время это стремление, трудное и мучительное, открыть «мир лучший, чем наш», причем все это — от фильма к фильму — в возрастающей прогрессии.

У Феллини свой подход к людям. Во многих произведениях других крупных художников Запада, например Клера, люди предстают, в конце концов, равными (рабочий и миллионер в «Свободу — нам!» — оба оказываются бродягами; тот же рабочий и враждебный ему надсмотрщик одинаково

отвергнуты девушкой; шофер такси и аристократ — собутыльники, они меняются местами в машине; и вообще тюрьма равна заводу, а похороны в «14 июля» ничем не отличаются от праздника, как бы выравниваясь в музыкальном плане). Сравните Клера и Феллини, и вы увидите, как изменился век — даже предвоенные годы представятся вам идиллическими, и простенькая песенка из фильма «Под крышами Парижа» покажется наивным воспоминанием собственного детства. Если Клер художник соизмеримости, прямого равенства людей, мысли, бывшей достоянием просветительского XVIII века, то Феллини, наоборот, показывает сложную иерархическую лестницу своих героев, распределяя их не только по духовной, нравственной, физической, но и по социальной ценности. Кабирия не равна Джесси, Марчелло из «Сладкой жизни» выше и интереснее Папараццо, а Штайнер, конечно, выше Марчелло. В «Сладкой жизни» режиссер справляет некое как бы пиршество в честь иерархии, вовлекая в это пиршество жильцов всех социальных и духовных этажей.

Кстати, аристократы из замка или интеллигенты в гостях у Штайнера — белая поэтесса с черной собакой, пошляк-ориенталист (вот уж действительно «путешественник залетный, перекрахмаленный нахал») и некоторые другие — все это подлинно существующие, известные в Италии люди, которых Феллини пригласил играть самих себя. Князья, профессора и т. п. добровольно встали перед камерой мастера.

Вот кадр, в котором сидит в кресле мертвый Штайнер, застреливший перед самоубийством двух своих нежно любимых детей. Справа в кадре — натюрморт Моранди, в котором еще недавно хозяин восхищался уравновешенным расположением предметов. Ныне этот натюрморт — страшный свидетель случившегося — трагически «уравновешивает» кадр с убившим себя человеком.

В чем трагедия Штайнера, немецкого антифашиста-эмигранта? Страх, интеллектуальное отчаяние, «атомная боязнь». Вот к чему приводит жизнь в обстановке «перед потопом», искусственно поддерживаемой определенными кругами на Западе. Вероятно, Штайнер осуществил свой страшный план в полном и даже повышенном сознании. Он оставил записку более короткую, чем в свое время Цвейг.

Гигантский скат, на которого смотрит в последнем эпизоде основной герой «Сладкой жизни» Марчелло, в глубинах моря не выглядел таким иррациональным чудовищем, он был вполне объясним с простых позиций Ламарка и Дарвина. Также и Марчелло, извлеченный из родной ему филологической стихии, подобно скату, пугает художника, а с ним заодно и зрителя. Марчелло понимает все, но циничен и почти ко всему равнодушен. Словно ассистент фокусника, находящийся в «волшебном ящике», он со всех сторон пронизан шпагами трагических впечатлений, но... вновь появляется перед нами без единой морщинки на костюме.

Однако Марчелло — я в этом уверен — представитель уходящего поколения молодежи. На смену ему в Италии, да и в других странах, приходит поколение, названное «поколением вспышки энергии». Впервые термин этот встретился мне в японской критике, посвященной токийской постановке «Иркутской истории». Впоследствии говорили мы об этом и в Лондоне с интереснейшим молодым драматургом Арнольдом Уэскером на представлении его пьесы «Кухня». Я думаю, что драматургия Уэскера, да и он сам,— одно из красноречивых подтверждений входа в жизнь этого нового поколения, так обнадеживающе названного «поколением вспышки энергии».

Но вернемся к Феллини.

Если отыскивать для «Сладкой жизни» аналогию из литературного ряда, то лучше всего взять написанный лет сорок тому назад блестящий роман Хаксли «Шутовской хоровод». «Вся прелесть кутежей,—говорит один из героев Хаксли,—в том, что они совершенно бессмысленны, бесцельны и, самое главное, невероятно омерзительны. Если бы они состояли из одних радостей и блаженств, тогда кутить было бы занятием не более интересным, чем ходить в церковь». Любители интеллектуальных игр и забав могут подобрать в «Хороводе» массу мест, соответствующих определенному моменту или персонажу у Феллини, вплоть до финального ската: главная марионетка романа, Гамбрил, разглагольствует «о брачных обрядах осьминогов, о сложных церемониях, совершаемых в подводных зеленых гротах Индийского океана. При наличии шестнадцати ног сколько различных перемещений, комбинаций, объятий?..» «Шутовской хоровод» дает читателю заряд скепсиса и иронии, Феллини же нисколько не иронизирует, в фильме — ненавязчивая жалость к человеку (тем более действенная эстетически, чем более скупо и точно она дозирована), жалость и очищение, помогающее нашему мужеству.

Перед тем как завершить тему зарубежного кино, я должен сделать признание в том, что на очень многое из написанного мной в 30-е годы оказали влияние замечательные фильмы Рене Клера. Вероятно поэтому я и вспомнил о нем, говоря о Феллини. Дело не только в том, что Клер, несмотря на демонстративную киногеничность своего почерка, в сильнейшей степени пропитан культурой театра — тут и пантомима, тут и балет, тут и мюзик-холл...

Суть в его наивной демократической сентиментальности, в непритязательном мелодраматизме, которые обычно отличают мастера, работающего для простого народа. И, конечно,— в чувстве доброго юмора, который всегда спасает его фильмы от дурного сентимента.

Наконец, несколько слов о замечательном комике современного кино, еще не осознавшем своего значения и той роли, которую ему предстоит сыграть в киноискусстве. О Жаке Тати, который все еще продолжает выступать на подмостках мюзик-холлов, считая, что комик — это прежде всего хорошо подготовленный спортсмен. Однако если на сцене мюзик-холла Жак Тати всего лишь первоклассный эстрадный актер, то в своих фильмах он — законный и достойный наследник великого Чаплина, на мой взгляд, в чем-то, быть может, превзошедший учителя обличительной силой своего темперамента. Во всяком случае, он более зол и едок В чем-то близок Феллини. Вероятно, желанием вершить страшный и беспощадный суд над окружающим его обществом. Вот почему финал «Моего дяди» чем-то напоминает нам современный Дантов ад (я говорю о трагически забавной сцене в аэропорту).

Но я прошу позволения чуточку отвлечься от сути дела.

Живого Тати я увидел в Париже при несколько странных обстоятельствах Была премьера его нового ревю. Зал заполнился знаменитостями, женщинами в роскошных туалетах и т. д. Тати на сцене казался более значительным и представительным, чем в кино (он несколько похож на Шаляпина; знающие о нем понаслышке всерьез считают, что Тати — эмигрант, потомок знаменитого нашего историка. На самом деле, Яков Татищев — сын русского багетчика и родился во Франции). В антракте я радостно предвкушал обещанный мне мастером разговор по окончании спектакля. Ревю двигалось с успехом. Но вот в начале второго отделения на сцену вышел полицейский. Освещенный прожектором, он выглядел довольно театрально, когда предложил публике покинуть зал. Сперва думали, что это забавный трюк по ходу действия. Но в проходе партера уже появился небольшой отряд полиции. Ажаны заглядывали под кресла, Оказывается, у них были сведения, что «ультра» подложили в зал бомбу (дело происходило как раз во время путча Массю). Бомбы так и не нашли, но представление было сорвано; вероятно, это конкурирующий мюзик-холл подстроил артисту такую пакость. Мы сидели с моим другом в маленьком кафе напротив и наблюдали, как торопливо замирала жизнь города. Ведь именно в эту ночь было обещано нападение на Париж парашютистов. Гасли огни, притормаживали троллейбусы и автобусы, и водители вместе с последними пассажирами покидали их. Все замирало, останавливалось и стало вдруг похоже на «Париж уснул» Клера. Мы постеснялись задерживать официанта, который остался с нами один среди свободных столиков и сдвинутых стульев, и отправились в путь по пустому Парижу. А ведь после премьеры я должен был говорить с Тати! Но эта встреча оказалась «разбомбленной». Хотя парашютисты Массю так и не опустились на Париж этой ночью.

Возвращаясь к Тати-киноактеру, хочется сказать не столько о личности Жака Тати, сколько об особенностях его фильмов, о созданной им своеобразной «республике алогичности». «Мой дядя» — это произведение прежде всего о свободе, о положении большого человека-ребенка в мире отчуждения, среди успехов так называемой цивилизации. Ребенка потому, что герой Тати обладает некоей первоначальной цельностью, он не подверг отчуждению свои возможности, не воплотил их в современных вещах — дорогих авто, автоматических гаражах, мебели модерн, домашних фонтанах и т. д. Он — целостный и полный человек — причиняет беспокойство тем, кого можно назвать «частичными людьми»; и вот так называемое общество стремится избавиться от дядюшки. Утро с привкусом, быть может, казни, и эта полубезумная посадка в аэропорту, и торопливо разлетевшиеся в разные стороны самолеты — указание на бессмысленность того, что делает общество с героем Тати, и также намек на то, что все-таки он останется самим собой. Горький записал в своем знаменитом очерке высказывание Ленина об «эксцентризме» как особой форме искусства: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато,— а интересно!» Эти слова целиком относятся к гениальному искусству Тати.

●

Я очень рад, что форма простой беседы не налагает на меня обязанностей обозревателя. То, что следует далее,— только беглые впечатления от некоторых наших фильмов последних пяти лет.

Я думаю, что наше кино после XX съезда партии сделало почти невероятный скачок, и только отсутствие дистанции мешает нам понять это с достаточной ясностью. Ученики уже превосходят учителей, и я убежден, что очень скоро это придется заметить даже тем, кто не слишком хочет это замечать. Время не стоит на месте! Этой весной я во второй раз смотрел «Дом, в котором я живу» Ольшанского, Сегеля, Кулиджанова. Совсем недавно это был очень хороший правдоподобный фильм, но сегодня что-то в нем уже кажется устаревшим. Что именно? Может

быть, то, как показан быт — старательно, с ровным нажимом (в 1957 году таким способом отрицались некоторые предшествующие фильмы, выправлялось положение, созданное модой на лак и позолоту. Но вот — быт, коммунальная приземленность «Дома» устарели, как полемика, и уже чуточку скучны. Правдоподобие вообще недолговечно). Может быть, то, как персонажи при всей их экранной реальности подчиняются в своем поведении авторской схеме, не очень в общем-то смелой, и выходят из игры, когда это нужно для целей самой игры. А может быть, и еще что-то. Этот пример показывает, что в нашем кино с приходом группы молодых режиссеров не только произошел всеми ощутимый перелом, но развитие не останавливается, оно идет вперед, и мы вправе ждать от завтрашнего дня куда больше того, что дал нам день вчерашний.

Вспомним «Балладу о солдате». Там, как и в фильме Сегеля и Кулиджанова, довольно много обыденных, небольших событий, но они пронизываются, просвечиваются поэзией, перед нами как бы непрерывное лирическое восхождение. Это достигается не только теми приемами, которые еще Толстой квалифицировал, как способы искусственной поэтизации (например, красивое женское лицо на фоне березовой рощи), но прежде всего самим характером зависимости героев от времени. Мытье ног, тушонка, будильник, мыльные пузыри рассеивают скептическую настороженность зрителя («это же все выдумка, мол»), и через эти мелочи он входит в высокий мир поэзии — идей Любви, Смерти, величия духа народного, Победы. Казалось, работает только секундный механизм, но мы чувствуем число и год.

Частые поездки за рубеж, встречи с иностранными гостями привели к тому, что мы часто смотрим фильм как бы «вторыми глазами», глазами «оттуда».

На просмотре «Баллады» мне попались довольно равнодушные к фильму соседи, но я все время представлял себе, как воспримет этот высокогуманистический фильм средний западный зритель. Вот с чем не может сравниться по власти над сердцами никакая политика силы — именно с этим искусством человечности!

Такое же чувство вызвал у меня фильм Алова и Наумова «Мир входящему». Там в одном из первых эпизодов советский солдат проходит в пороховом дыму среди манекенов. Но Европа, народ Германии не остаются для победителей только чуждыми рядами кукол. И наивный, слегка похожий на манекен Военторга младший лейтенант Шура Ивлев получает от ветеранов войны несколько высших уроков человечности. Причем все это без жвачки и дидактики — перед нами внешне просто цепь дорожных приключений в «слоеном пироге» последнего большого наступления.

Мне хочется остановиться на одном из эпизодов, который не вошел в окончательный вариант картины. Возможно, что его исключение и способствует большей сюжетной собранности фильма, но сам по себе эпизод этот великолепен, и, поскольку я в кинематографе человек посторонний, я считаю себя вправе посвятить ему несколько строк.

Обычными, банальными словами эпизод этот можно было бы определить как «дорожный роман молодого офицера» — встреча Шуры Ивлева с француженкой. Черная буря войны с разных концов Европы пригнала героев к этому взорванному мосту, который здесь воспринимается почти как символ. Но последние несколько шагов они делают сами, движимые силой любви. И вот Шура целует на прощание руку той, которая могла бы стать его возлюбленной. Он целует неопытными, юношескими губами, поднимаясь от кисти вверх, и вдруг видит шестизначную цифру — татуировку фашистского концлагеря. (Вот пример великолепного владения выразительными средствами, свойственными т о л ь к о кино: где, в каком другом искусстве можно так зримо и с такой эмоциональной силой воплотить в одном коротком эпизоде античеловеческую сущность фашизма.) Джульетта, Татьяна Ларина, Манон Леско 1945 года была инвентаризована фашизмом, как вещь, как скот!

Я слышал, что некоторые знатоки упрекают Алова и Наумова в том, что тот или иной кадр их фильма несет на себе следы тех или иных влияний. Не знаю, так это или не так, но мне кажется, что такого рода влияния ничуть не зазорны. Художник не может жить и творить без постоянного восхищения созданным в искусстве его предшественниками и современниками. Влияния неизбежны, часто плодотворны, и не надо торопиться их осуждать.

Торопливость вообще вредит искусству. Ему более приличествует некоторая медлительность. «В эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно»,— сказал когда-то Юрий Олеша. Он вовсе не имел в виду, разумеется, пресловутый «пафос дистанции» — он просто-напросто призывал к неторопливости, основательности мышления, что является, на мой взгляд, признаком мужественной и зрелой силы. Кстати, может быть, именно этим и привлекает меня фильм М. Хуциева «Два Федора» — покоем, задумчивостью, неторопливостью, удивительной плавностью ритма.

Ведь на самом деле поезд уходит гораздо быстрее, чем это показано режиссером. Гремят вагоны. Герой смотрит на мальчика. А вагоны гремят. И еще. Поезд уходит. Уходит. Вагоны гремят.

Герой все смотрит на мальчика. Еще поезд. Еще вагоны. И остановленное (во всяком случае — продленное) мгновение оказывается сюжетно чрезвычайно важным — именно оно окончательно соединяет судьбу двух тезок. (Примеры такого властного обращения художника со временем мы знаем и из классики: знаменитый подъем по лестнице в «Октябре» Эйзенштейна — на самом-то деле лестница намного короче — и в наиболее чистом виде тот эпизод из «Земли», когда после смерти Василя отец его сидит у стола. Три совершенно одинаковых, неподвижных кадра, по тридцать секунд каждый, один за другим уходят в затемнение. Так накапливаются гнев и горе, дающие дальнейшее движение фильму.)

Наконец, последнее произведение, на котором хотелось бы остановиться: «Шумный день» А. Эфроса — этот, казалось бы, наиболее «антидовженковский» фильм. И все же, как хочется, глядя на него, радоваться дебюту театрального режиссера, показавшего нам блистательную, никогда еще в своем роде не виданную игру актеров, естественную, умную, свободную, полную глубокого современного значения. Здесь камера пристально вглядывается в человеческие характеры, в самую атмосферу их взаимоотношений. Пристально... и тоже неторопливо. А вглядываться есть во что — великолепны и Табаков, и Круглый, и особенно Толмачева, которая, не впадая в такой заманчивый здесь шарж, играет свою Леночку с полной чистотой и убежденностью. Ее героиня напоминает чем-то джеклондоновского золотоискателя, который после длительного голода прятал сухари в матрас, хотя, казалось бы, питание на корабле, куда он попал, было вполне приличным. Эта воинствующая мещанка — мы без всяких авторских намеков восстанавливаем ее необеспеченные детство и юность — с сокрушающим фанатизмом набрасывается теперь на ставшие доступными ей серванты. Это не Попрыгунья, а в чем-то симптоматичная для наших дней фигура. Обвиняя ее, актриса остается в то же время искусным адвокатом своей героини. В этом ее принципиальная победа, столь существенная для будущего нашего кино, которое прежде всего обязано быть психологически многоплановым. Мне кажется, следует пожалеть, что фильм этот не был до сих пор показан ни на одном из кинофестивалей.

Убежден, что в будущем нашу кинематографию может ожидать успех на пути создания и камерных, аналитических фильмов, подобных «Шумному дню», и масштабных, поэтических произведений, подобных «Аэрограду» или «Повести пламенных лет». Что же касается практики иных наших киностудий: немножко того, немножко другого,— то это приводит лишь к созданию лент либо малоразвлекательных, либо многоназидательных. Всяческие кобры, тигры, гитары, девичьи вёсны разрушают эстетический вкус зрителя, и без того еще не слишком сложившийся.

Высказанные здесь суждения ни в малейшей степени не дают основания рассматривать их как нечто слишком серьезное, а тем более обязательное. В области кино я обладаю всего лишь правами гостя, правами лица с совещательным голосом. Надеюсь читатели журнала простят меня, если я где-либо превысил это право. Благодарю вас за внимание.

ПУБЛИКАЦИЯ

Документ солидарности трудящихся

Межрабпом — международная организация, созданная в сентябре 1921 года на конгрессе в Берлине для оказания помощи населению Советской России, пострадавшему от неурожая. Непосредственной основой создания Межрабпома послужило обращение В. И. Ленина к трудящимся Европы и Америки от 2 августа 1921 года *. Владимир Ильич очень высоко отзывался об организации помощи Советской России, оценивая ее как «братскую помощь международного рабочего класса» **.

Среди различных форм деятельности широкое распространение в Межрабпоме получила кинематография. Кинообъединение, созданное Межрабпомом, имело свои отделения во многих странах.

В Советском Союзе киноотделение Межрабпома под наименованием «Межрабпомфильм» было создано в 1928 году. Это киноотделение сыграло большую роль в распространении советских фильмов на международном экране. Оно знакомило также советского зрителя с лучшими достижениями мирового киноискусства.

В марте 1929 года в Берлине состоялся расширенный пленум Центрального комитета Межрабпома, рассмотревший работу своего кинообъединения и его отделений. Высокой оценки на этом пленуме удостоились фильмы, созданные в Советском Союзе: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Конец Санкт-Петербурга».

Как отмечалось в резолюции пленума, советские фильмы повышали классовое самосознание международного пролетариата, помогали активизировать его борьбу против международной реакции. Деятельность советских киноорганизаций оценивалась ЦК Межрабпома как важный фактор идеологической борьбы с националистической и милитаристской пропагандой капиталистического мира.

Ниже публикуются (с небольшими сокращениями) резолюции, принятые на расширенном пленуме ЦК Межрабпома в марте 1929 года, хранящиеся в Центральном государственном архиве Октябрьской революции и социалистического строительства (ЦГАОР и СС). Эти резолюции, являющиеся ценными документами по истории советского и зарубежного кино, показывают, какое большое значение имеет советская кинематография в укреплении интернациональных связей, в борьбе прогрессивного киноискусства с реакционной идеологией.

А. ГАК

РЕЗОЛЮЦИЯ О НЕОБХОДИМОСТИ РАЗВИТИЯ КИНОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

На заседании Центрального комитета Международной рабочей помощи от 25 и 27 марта в Берлине детально обсуждался вопрос о кинодеятельности Межрабпома и различных его кинопредприятий.

На основании состоявшихся докладов и детальной дискуссии по ним ЦК Межрабпома констатирует:

1. За последнее время буржуазия сделала еще бо́льшие усилия, чтобы в большей мере, чем до сих пор, использовать кино как средство для своей националистической пропаганды.

По инициативе фашистской Италии Лига Наций создала международный киноинститут при Лиге Наций. Аналогичный институт создан также Ватиканом, который за последнее время развивает усиленную политическую деятельность во всех странах. Весьма многочисленны в капиталистических странах фильмы, которые должны служить идеологической подготовкой новой войны, причем темой для этих фильм служит мировая война и националистические вопросы.

Именно из числа этих фильм многие направлены против Советского Союза. Правительства капиталистических стран поддерживают колоссальными средствами развитие националистической кинопромышленности, задачей которой является усиленная империалистическая пропаганда посредством фильмы. Во многих странах буржуазия монополизировала кинопроизводство или собирается монополизировать его.

2. Ввиду все усиливающейся националистической и капиталистической кинопропаганды, дальнейшая бездеятельность рабочего класса недопустима. Все рабочие организации, которые энергично защищают интересы рабочего класса, должны изыскивать средства для выступления против клеветнической пропаганды националистических фильм и для уничтожения буржуазной киномонополии, которая ныне отравляет мозги миллионов рабочих.

Еще несколько лет тому назад рабочий класс в борьбе против националистических — буржуазных

---

* В. И. Ленин, Соч., т. 32, стр. 477.
** Там же, т. 35, стр. 479.

фильм должен был ограничиваться бойкотом особенно ярых фильм, имея лишь весьма слабую возможность противодействия этим фильмам путем организации рабочих театров.

Для изготовления крупных художественных фильм, могущих конкурировать с националистическими буржуазными фильмами, отсутствовали как финансовые, так и производственные предпосылки. Это положение в корне изменилось с момента существования Советского Союза.

Производством последних лет кинофабрики Советского Союза ясно доказали, что они в состоянии производить фильмы, необходимые для рабочего класса и для пропаганды классовой борьбы, и предоставлять их международному рабочему классу.

Поддержка советской кинематографии и продвижение советских фильм в рабочие массы всех стран является одной из первых конкретных и практических задач в борьбе с националистическими буржуазными фильмами.

Восторженный прием, который встретила советская фильма во всех странах, в которых ее показывали, тот факт, что лучшие из советских фильм («Потемкин», «Мать», «Потомок Чингис-хана») принадлежат к числу фильм, которые достигли наибольшей посещаемости за последние годы,— являются доказательством того, что миллионам рабочих, крестьян, служащих надоела националистическая буржуазная фильма и что они желают смотреть пролетарские революционные фильмы, стоящие на высоком культурном уровне, и поощрять производство их.

Опираясь на требования и желания миллионов трудящихся видеть русские фильмы, практическая революционная кинодеятельность должна изыскать средства для того, чтобы сделать советскую фильму доступной массам, и для того, чтобы расширить фронт пролетарской кинодеятельности и укрепить его.

3. ЦК Межрабпома констатирует, что деятельность кинопредприятий Межрабпома («Межрабпомфильм») способствовала в значительной мере поднятию уровня советской кинематографии и обогащению ее.

Далее ЦК Межрабпома констатирует, что остальные кинопредприятия Межрабпома, а также кинодеятельность местных групп Межрабпома сыграли решающую роль в деле продвижения советской фильмы за границей, так как благодаря деятельности этих организаций удалось привлечь на сторону советской кинематографии миллионы трудящихся. Продвижением этих фильм за границу была оказана не только услуга советской кинематографии, но и рабочим массам, которых эти фильмы, показывающие опыты русской освободительной борьбы («Потемкин», «Мать» и т. п.), побуждают к продолжению и развитию их собственной борьбы за освобождение.

Попытки некоторых капиталистических правительств препятствовать по вышеуказанным причинам демонстрированию советских фильм, доказывают громадное значение советских фильм в деле развития классовой сознательности и чувства классовой силы.

4. В настоящее время фильма является более мощным орудием пропаганды, чем печать. В высокоразвитых капиталистических странах кино охватывает значительно больше людей, чем печать.

Тем более приходится жалеть о том, что Межрабпом в своем долголетнем стремлении противопоставить буржуазно-капиталистической фильме пролетарскую фильму встретил лишь незначительную поддержку (а в ряде стран никакой поддержки) со стороны политических, профсоюзных, кооперативных и культурных организаций рабочего класса.

Первой и наиважнейшей задачей дальнейшей кинодеятельности Межрабпома, наряду с продолжением и развитием его показательного кинопроизводства в России, является расширение его посреднической работы за границей, а также вовлечение политических, профсоюзных, кооперативных и культурных рабочих организаций в дело помощи пролетарской кинодеятельности.

5. ЦК Межрабпома поручает своему Исполкому и Генеральному секретариату принять немедленно необходимые меры для:

а) вовлечения политических, профсоюзных, кооперативных культурных рабочих организаций в дело активной поддержки и расширения начатой Межрабпомом пролетарской кинопропаганды. На всех предстоящих местных, окружных и национальных конференциях вышеназванных организаций должен обсуждаться вопрос о необходимости расширения и усиления кинопропаганды и должны быть внесены резолюции об оказании поддержки;

б) ЦК Межрабпома поручает всем своим местным, областным и национальным организациям организовать в особенности в начале осенних месяцев — сентября и октября — местные, окружные и национальные конференции, для того чтобы заручиться поддержкой намеченного осенью и зимой 1929/30 г. усиления кинодеятельности Межрабпома со стороны широких масс трудящихся;

в) необходимо принять меры для расширения и усиления существующих производственных предприятий Межрабпома («Межрабпомфильм») и прокатных организаций его, а также для создания аналогичных организаций в других странах, подобно находящимся в стадии развития в Норвегии, Швеции, Дании, Америке и Аргентине организациям;

г) под контролем международных инстанций Межрабпома должны быть сконцентрированы в «Вельтфильме» все пролетарские киноорганизации и кинопредприятия и объединены в мощную картель;

д) ЦК Межрабпома поручает Генеральному секретариату и своему представительству в Москве и в дальнейшем стремиться к более тесному сотрудничеству с советскими киноорганизациями, заинтересованными, с хозяйственной точки зрения, в развитии кинопрокатных и посреднических организаций Межрабпома и, с политической,— в продвижении и популяризации советской фильмы;

е) ЦК Межрабпома поручает Генеральному секретариату обсудить совместно с руководителями различных кинопредприятий Межрабпома возможности издания особой киногазеты или развития уже существующего журнала «Фильм Уни-Фольк» — в международный орган, связывающий все кинопредприятия Межрабпома...

РЕЗОЛЮЦИЯ ПО «МЕЖРАБПОМФИЛЬМУ»

По заслушании доклада и прений по поводу расширения киноорганизации Межрабпома— «Межрабпомфильм» в Москве и совершенной им работы, расширенный пленум ЦК Межрабпома установил, что в последние два года произошло большое расширение предприятия, усилена организация продукции и имеются финансовые достижения.

1. Пленум ЦК Межрабпома установил, что художественная и культурная ценность, а также революционное содержание продукции «Межрабпомфильма» улучшились, что некоторые фильмы представляют собой огромную ценность и достижение в общей интернациональной кинопромышленности («Конец Санкт-Петербурга», «Мать», «Чингис-хан») и что благодаря этой художественной высоте ленты «Межрабпомфильма» с помощью агитации и нажима масс демонстрировались в целом ряде стран, правительства которых пытались не допустить их демонстрацию. Ставшие известными за границей фильмы своим содержанием соответствуют требованиям революционного пролетариата и сделали многое для развития пролетарского классового самосознания у миллионов рабочих. Пленум ЦК Межрабпома уверен, что «Межрабпомфильм» будет и в дальнейшем продолжать эту линию и будет давать интернациональному пролетариату полные идеологической и художественной ценности фильмы.

2. Пленум ЦК Межрабпома с удовлетворением отмечает, что производственная программа в текущем году «Межрабпомфильма» вполне соответствует его надеждам и требованиям советских инстанций. Пленум надеется, что эта программа принесет дальнейшие достижения в области агитации и укрепит финансовую базу предприятия.

3. Благодаря увеличившейся в настоящее время хозяйственной борьбе, отказу в кредите Советскому Союзу, которые являются наполовину блокадой, ввоз иностранной валюты в СССР является важным политическим и хозяйственным фактором. Пленум ЦК Межрабпома с удовлетворением отмечает, что благодаря увеличению экспорта картин «Межрабпомфильма» и деятельности его Межрабпому удалось также и в этой области дать практическую поддержку Советскому Союзу. Пленум Межрабпома на этом основании обязывает все организации Межрабпома именно в настоящий момент делать все возможные усилия для продвижения картин «Межрабпомфильма» и других русских фильм за границу, даже если придется массовым пролетарским давлением добиваться демонстрирования таковых.

4. Пленум ЦК Межрабпома с радостью узнал из доклада «Межрабпомфильма», что политические, профессиональные и правительственные органы чрезвычайно поддержали работу «Межрабпомфильма»...

5. Пленум обращается ко всем советским инстанциям (правительству, профсоюзам, партии и кооперативам) с просьбой и в дальнейшем оказывать свою помощь и поддерживать непосредственно стоящие перед «Межрабпомфильмом» задачи, от разрешения которых зависит дальнейший успешный рост «Межрабпомфильма»:

а) практическая реализация признанного правительственными и политическими организациями необходимого права на импорт заграничных фильм;

б) финансовая поддержка продукции соразмерно с техническими возможностями предприятия — пропорциональной поддержке, оказываемой другим кинопредприятиям;

в) передача необходимых помещений фабрике «Межрабпомфильм»...

6. В трудной работе подбора идеологически выдержанных картин для «Межрабпомфильма» международные и национальные организации Межрабпома могут помочь своим обращением ко всем связанным с Межрабпомом и симпатизирующим ему писателям и артистам о передаче своих манускриптов для продукции «Межрабпомфильма».

7. Пленум ЦК Межрабпома пользуется возможностью в настоящем обращении выразить глубокую благодарность от имени всех организаций Международной рабочей помощи всем сотрудникам «Межрабпомфильма» за их работу.



Опубликованная ниже статья принадлежит перу крупного американского критика и историка кино и литературы Джея Лейды. В широком кругу научных интересов Джея Лейды значительное место принадлежит исследованиям, посвященным советской кинематографии. Среди них — критические статьи, переводы трудов С. М. Эйзенштейна и, наконец, том «Истории русской и советской кинематографии» (см. статью Г. Козинцева в «Искусстве кино» № 12, 1960).

Будучи зрителем Второго Московского кинофестиваля, Джей Лейда, по просьбе редакции, написал о своих впечатлениях от просмотренных фильмов. Эти впечатления порой весьма субъективны, но независимо от их спорности или бесспорности, они, представят интерес для нашего читателя.

Джей ЛЕЙДА

Задачи и их решение

Зрители кинофестивалей выработали для себя особый род поведения, каким они, по счастью, не пользуются в повседневной практике посещения кинотеатров. Они относятся с удивительной нетерпимостью к малейшей ошибке киномеханика или переводчика, наглядно демонстрируют свое мнение о плохом фильме, покидая зал до окончания сеанса, и позволяют себе ряд других эксцентрических выходок. Особенно неприятна (для меня, по крайней мере) привычка аплодировать каждому поражающему моменту фильма.

Фестивальный зритель хорошо сознает свою изощренность, не аплодирует красивым закатам. И все же он охотно приветствует многое другое, не менее аляповатое. Он шумно выражает свой восторг перед отдельными удачными кадрами или гармонически решенными эпизодами (точно так же, как в девятнадцатом веке зал мог аплодировать каденции в скрипичном концерте), и если бы масштабы производимого в этом случае шума могли бы в какой-то мере служить показателем качества, то «Большая олимпиада» легко забрала бы все большие призы по всем категориям этого конкурса. Этот всеобъемлющий итальянский фильм мог бы прибавить к древнему перечню олимпийских игр еще один, новый вид спорта — «кинооператорскую акробатику». Однако я сомневаюсь в его значении с точки зрения развития искусства кино.

Практически важнейшие победы на данном фестивале были совсем не те, которым аплодировали. Решение трудной задачи редко бросается в глаза. Это победы, остающиеся в памяти как удачно переданное эмоциональное состояние, как образно воплощенная сложная ситуация или реалистичность сложного, противоречивого характера.

Наши аплодисменты *таким* победам беззвучны, и никто не замечает произведенного впечатления: мы сидим в темном и вдруг *притихшем* зале, следя за эпизодом, качество которого можно оценить лишь в связи с другими эпизодами. Я подумал, что, пожалуй, стоит подсчитать такие победы (или поражения), показав их на фоне породивших их задач.

●

Задача: реконструкция недавнего прошлого

«Но это не больше чем простой документальный фильм!»— такие отзывы я слышал не раз в частных беседах о кубинском фильме «Рассказы о революции». Как можно реагировать на такого рода заявления? Они прежде всего свидетельствуют об удивительной слепоте к истории и возможностям документального кино,— но я не собираюсь затевать сейчас дискуссию по этому поводу. Гораздо удивительнее, что люди, работающие в области художе-

ственного фильма, не могут распознать или оценить искусство, которое необходимо, чтобы заставить зрителя поверить, по-настоящему п о в е р и т ь в действие, происходящее на экране. Я помню, как делались такие же попытки опорочить силу воздействия «Броненосца «Потемкин» и «Пайза» Росселини, а между тем не кто иной, как А. В. Луначарский, считал одним из величайших достоинств «Матери» Пудовкина то, что фильм казался работой гениального оператора хроники, присутствовавшего при свершении подлинных событий.

И я сам чувствовал себя не только наблюдателем классовых боев, показанных в кубинском фильме, мне казалось, что я в самой их гуще,— а я имею некоторые основания считать себя закаленным кинозрителем. И когда я стал задумываться, п о ч е м у кубинские кинематографисты сумели так сильно воздействовать на меня, то мне это представилось как счастливое сочетание воздействия жизненных фактов и эстетических влияний. Молодые кубинские кинематографисты все еще растут вместе со своей революцией. Они не отделяют сегодня от вчера, а угроза вторжения еще прочнее связывает сегодняшнее строительство со вчерашними боями. И как раз в тот момент, когда эти кинематографисты стремились отдать весь молодой задор своему искусству, они оказались под сильным воздействием новых для них реалистических методов современной итальянской и французской кинематографии. Слитые воедино дух новой Кубы и вновь найденные художественные средства вызвали к жизни свежесть воздействия «Рассказов о революции»,— словно кинематограф был специально изобретен именно для того, чтобы поведать об этих событиях. Дзаваттини и Трюффо могут, и не без оснований, этим гордиться.

Почему же индонезийский фильм «Борцы за свободу» с теми же задачами на аналогичном материале не сумел достичь такого же высокого уровня? Из того, что мне пришлось слышать об Индонезии наших дней, как будто следует, что исход национальной победы над бывшими колониальными поработителями уже несколько забылся в актуальных вопросах повседневности. И это тоже прекрасная тема для животрепещущего фильма, но не такой «верный хлеб» для национализированной киноиндустрии (которой очень приходится думать о кассовых сборах), как романтизированное и наигранно-мелодраматическое изображение событий недавнего прошлого.

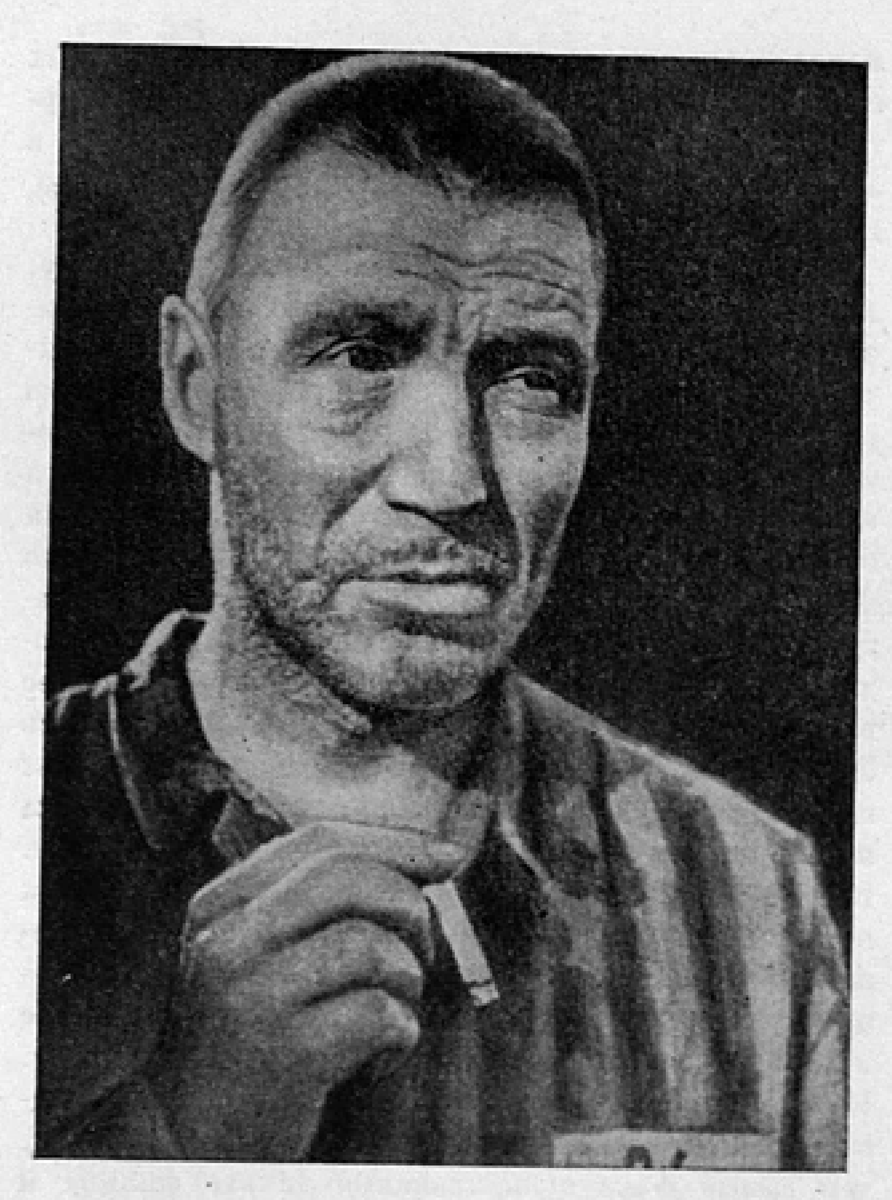
Индонезийские кинематографисты не испытывали необходимости искать новые формы. Как и кубинцы, они попытались рассказать несколько сюжетов сразу, но в них было слишком много киноштампов, и мы не смогли почувствовать душу индонезийского народа. Одновременное развертывание нескольких сюжетных линий не смогло заменить один драматургически развитый и сильный сюжет. По счастью, в этом фильме были некоторые эпизоды (не батальные), доходившие до сердца.

Не исключено, что я так никогда и не решу, хороший фильм «Чистое небо» или нет. В те два раза, что я его видел, я был слишком взволнован значительностью сюжета и глубокой искренностью режиссера, чтобы бесстрастно взвесить профессиональные достоинства произведения. Даже если я порой ощущал недостаток вкуса или чувства, я отметал эти ощущения, так как они очень мало значили в установлении ценности фильма. Литературное и кинематографическое воспроизведение недавнего прошлого, вероятно, значительно труднее всего того, что Чухрай создал до сих пор. Здесь были столкновения слишком недавние, слишком глубоко волнующие, чтобы постановщики фильма имели право прибегнуть к обычным решениям. Как прикоснуться к затягивающимся ранам, как напомнить о потерях, простой подсчет которых может открыть новые раны? Решение — драматизация чувств, скорее, чем анализ фактов,— блестящее и абсолютно верное в отношении советского зрителя. Как на это отзовутся западные зрители, еще предстоит увидеть, но сейчас это кажется менее важным, чем самый факт существования такого фильма и его успеха у советской аудитории.

●

З а д а ч а (ч р е з в ы ч а й н о в а ж н а я): к а к н а й т и б о л е е б л а г о р о д н ы й, б о л е е о с т р ы й с т и л ь, ч е м н а т у р а л и з м, для экранизации трагедии Фридриха Вольфа о конфликте между разумом и варварством в Германии 1933 года? Один из моих друзей определил стиль, избранный для постановки «Профессора Мамлока», как «экспрессионистический», и, хотя я отличаюсь застарелым недоверием к стилистическим ярлыкам, стиль данного фильма действительно очень легко попадает именно в эту категорию (ее, кстати, легче определить, чем все остальные). Но если и раздавалась критика в адрес «Профессора Мамлока», ее не следует понимать как осуждение экспрессионизма или как то, что студия ДЕФА или режиссер Конрад Вольф искали решение своей задачи в этом стиле — который, между прочим, так же легко осуждается, как и определяется.

Выступить против натурализма в наше время — и важно и полезно. И одно то, что Вольф столь решительно отказался от натурализма, делает фильм «Профессор Мамлок» заслуживающим уважения и тщательного изучения. Такой шаг нужно приветствовать.



Ганс Христиан Блех в фильме «З а г о н»

Но при более близком рассмотрении фильма, оказывается, что впечатление неудовлетворенности, которое он производит, вызвано вовсе не экспрессионизмом, а злоупотреблением этим стилем. Здесь к а ж д ы й кадр усилен необычной композицией или ракурсом — «нормальный» или «нейтральный» кадр трудно найти в фильме Вольфа. Это привело к странному результату: неумеренное применение остроракурсных решений порождает обратное — монотонное воздействие. Выразительные средства, которые так пригодились бы в кульминационных моментах фильма, потеряли свою силу из-за неэкономного использования. Быть может, оператор и режиссер «Мамлока» вправе возразить, что они добились необычной степени цельности. Если это так, то выхолощенная драма — слишком большая плата за цельность.

●

З а д а ч а: п о в е д а т ь о б у ж а с а х п р о ш л о й в о й н ы с о в р е м е н н о м у з р и т е л ю.

Среди этих ужасов концентрационный лагерь стал для кинематографистов не случайно как бы драматическим символом фашизма. На московском фестивале нам показали два фильма на эту тему — «Небесный отряд» из Югославии и франко-югославскую постановку «Загон». Оба фильма почти полностью заключены в колючую проволоку, оба пользуются гиперболизированными средствами, не впадая, однако, в натурализм. Но почему же один фильм полностью завладевает нашими мыслями и чувствами, а другой — нет? Для меня фильм Армана Гатти — кошмар, состоящий из людей и событий, который можно узнать (самый страшный вид кошмара), в то время как югославский фильм — не более чем бумажный кошмар, в котором действуют не люди, а марионетки, порожденные фантазией драматурга. У югославских авторов был интересный замысел — показать, как нацисты натравливали одних пленных на других; сами нацисты почти не присутствуют в фильме. Картина Гатти посвящена аналогичной теме, но в своем художественном решении она, поднимаясь до высот гуманизма, резко контрастирует с утомительной депрессивностью и беспочвенностью «Небесного отряда».

Взволнованная, краткая речь, произнесенная Гатти перед демонстрацией «Загона», частично объясняет это различие: он н е м о г не поставить этот фильм.

У режиссера югославского фильма не было такого всепоглощающего мотива. При внутреннем порыве, при таланте, сочетающемся с точным знанием фактов (Гатти был в плену у нацистов), можно пойти даже на такие рискованные эпизоды, как ночной разговор между Карлом и Давидом, или потрясающий финал, музыка которого особенно взволновала меня. Что касается единственной победы «Небесного отряда», то она была очень незначительной: художник создал декорации, которые полностью откликались на каждый замысел режиссера и оператора.

Не много побед и в польском фильме «Сегодня ночью погибнет город». Я не мог понять, зачем был снят этот фильм, хотя подозреваю, что его идея была более ясно выражена в сценарии. Как и Гатти, Ян Рыбковский опирался на собственные впечатления от трагедии, когда писал сценарий и ставил фильм.

Объяснения такому огромному расхождению в художественных результатах обоих режиссеров следует искать где-то вовне.

«Мост» (вне конкурса) избрал иронию в качестве художественного средства борьбы против войны. В руках Бернгарда Вики она оказалась очень сильным оружием. Его подход был нов и интересен для меня, и я был бы рад познакомиться с его будущими работами.

Задача, взаимосвязанная с предыдущей: как создать комедию о трагедии?

Первые минуты фильма «Все по домам» заставили меня нервничать: неужели трупы заставят участвовать в шутках? Разве можно смеяться над такими страданиями? Но к тому времени, когда мы стали смеяться над сценой в туннеле, я уже чувствовал себя в уверенных руках художника, знающего, что он делает, а когда мы дошли до сцены в церкви и приближались к финалу, я уже знал, что смотрю замечательный фильм, замечательно задуманный фильм.

Пожалуй, за весь фестиваль не было фильма, столь богатого замыслом. В нем было множество неакцентированных, но очень выразительных деталей.

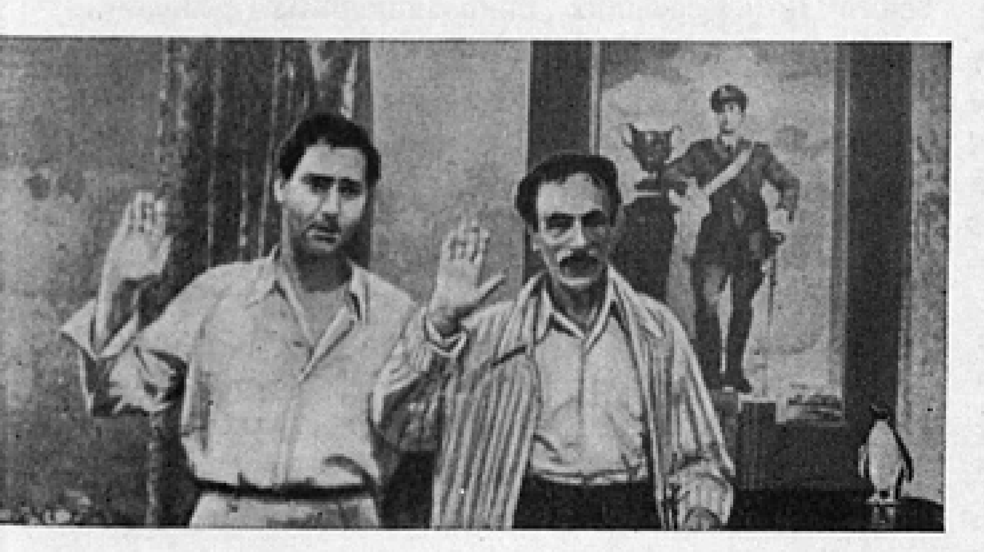
Один только портрет малообаятельного американского летчика — шедевр тонкого замысла. И не скоро забудет зритель образ офицера без формы, созданный Альберто Сорди, или образ отца героя, вылепленный Эдуардо Де Филиппо.

То, что нам не показали, было не менее важным для быстрого, калейдоскопического развития событий: нам, например, не надо было больше знать о Сильвии или о сержанте, чем нам показали. Это стремительное вторжение в человеческие жизни порождало острое ощущение действительности.

«Все по домам» Коменчини и «Да здравствует Италия!» Росселини (вне конкурса)— странная пара итальянских противоречий на фестивале. Один — миниатюрный шедевр в оригинальной форме, созданный опытной рукой человека, известного своими успешными коммерческими кинокомедиями. В другом художник, почти что единолично создавший послевоенный кинематографический стиль, поставил зрелище в самой худшей традиции, задушенное приклеенными бородами, взятыми напрокат мундирами, натурными фонами и «живыми картинами». Батальные сцены вызвали лишь одно чувство: жалость к помощникам режиссера. Правда, в уличных боях в Палермо встречались правдивые нотки, напоминавшие раннего Росселини. Что вовлекло его в такую ошибку: деньги? чувство долга? масштабы?

И только в самом конце фильма «Да здравствует Италия!» появилось дыхание драматической силы.

Альберто Сорди и Эдуардо Де Филиппо в фильме «Все по домам» (Италия)



Задача (бесполезная): как поставить фильм на щекотливую тему, не отпугивая зрителя?

Для московских зрителей открытие, что Франклин Д. Рузвельт болел полиомиелитом, а причиной процессов Оскара Уайльда послужило обвинение в гомосексуализме, наверное, оказалось порядочным шоком.

Странно, что и британские и американские фильмы на конкурсе занялись уклончивыми экскурсами в области, нарочито избранные для возбуждения кассовых аппетитов зрителей.

Хорошо сознавать, что ни один из этих фильмов не типичен для кинопродукции данных стран. Отбор их нельзя считать мудрым.

Я был в Лондоне весной 1960 года, когда два фильма об Оскаре Уайльде соревновались, какой из них первым попадет на кинорынок. Я забыл, кто победил в этом непривлекательном состязании со ставкой в миллионы фунтов. Оба фильма были идентичны в основном — обещая сенсационные разоблачения страданий Уайльда, они соблюдали осторожную двусмысленность. Роберт Морли, успешно исполнивший ту же роль на сцене несколько лет тому назад, здесь скатывался к жалкой карикатуре. Питер Финч пытался быть более человечным. Ни в том, ни в другом фильме не было никакой точки зрения — было только желание заработать побольше денег и показать красочный эпизод из прошлого. Когда я смотрел фильм Кена Хьюза на фестивале, я вновь поражался искусному обходу темы: как мог он притворяться, будто сказал много, когда на самом деле сказано так мало!

Я заметил, сколь осторожно авторы фильма распределили степень вины — все были виноваты, но при этом остановились на грани преступления, не дошли до него. Даже потомки всех ведущих персонажей процесса (им объявляется благодарность в самых первых кадрах) не могли испытать ничего, кроме удовлетворения от ореола рекламы. Фильм удачно разрешил свою бесполезную задачу.

Должен признаться, что я удивился, как много сказано в «Восходе солнца в Кампобелло» о том, что Франклин Рузвельт был искалечен болезнью,

и о его взглядах на жизнь. Но все это было так завуалировано осторожностью, отсутствием точки зрения и отсутствием искусства, что ничего не осталось, кроме двух мужественных людей в тщательно ограниченном мире. И в этом почти бессмысленном фильме ярко блистал лишь замечательный портрет нежной, озабоченной, сострадающей, заботливой, любящей и понимающей жены, созданный Грир Гарсон. Рядом с такой тонкой трактовкой портрет Рузвельта в исполнении Ральфа Беллами казался просто умной имитацией.

●

Задача, связанная с предыдущей (и также бесполезная): показать прошлое для возбуждения тоски по нему.

В затушевывании правды как в «Процессе над Оскаром Уайльдом», так и в «Восходе солнца в Кампобелло» художники фильмов играли ведущую роль. Личные трагедии надо было замаскировать, чтобы зритель не почувствовал себя обманутым или оскорбленным. Поэтому надо было так показать Лондон восьмидесятых годов, чтобы он мог успешно конкурировать с фигурой самого Оскара Уайльда.

Америку двадцатых годов нашего столетия также нужно было тщательно воссоздать так, чтобы дамские платья совпали с модами этого времени. В «Кампобелло» дамским туалетам уделено больше внимания, чем гриму Ральфа Беллами.

Одна из причин, почему фильм об Оскаре Уайльде оказался таким особенно тесным и задушенным плюшевой мебелью заключалась в том, что до него в тот вечер показали китайский фильм «Семья революционера». Здесь все внимание привлекалось к семье, а яркая картина Китая 1920-х и 1930-х годов оставалась на втором плане, как второстепенная: это был как бы слегка набросанный фон, по сравнению со слишком пышно разросшимся антуражем Лондона в последующем фильме.

Были фильмы о прошлом, рассчитанные на несколько более сложные чувства, чем тоска по прошлому, но в западных постановках они попадались редко.

Еще один фильм, сделавший сентиментальные гримасы в адрес прошлого,— финская комедия «Скандал в женской гимназии». Она лишь яснее показала связь между кассой и тоской по прошлому.

Красочное прошлое более наивно показали в перуанской легенде «Кукули». В швейцарской же легенде о Вильгельме Телле единственное оправдание аляповатым краскам — в ее чисто коммерческом назначении.

В двух мексиканских фильмах «тоска по прошлому» расцвела пышным цветом. И «Хуана Гальо» и «Стальные братья» (вне конкурса) депрессивно-традиционны по своему отношению к теме. В одном революционному сюжету пришлось конкурировать с кинозвездой (Марией Феликс) — вы можете легко представить себе, кто победил! «Тоска по прошлому» и Фигероа сражались, конечно, на стороне хорошо одетой звезды.

Действие аргентинского фильма «Эта земля моя» также адресовалось к прошлому, но здесь как будто не было такой охотной капитуляции. И актеры и оператор немало напутали в фильме, но все же мысль свою фильм донес.

●

Задача: как найти контакт с юным зрителем? Можно просто ставить хорошие фильмы о девушках и юношах наших дней. Странно, что этого на фестивале добился только один художественный фильм — «Как молоды мы были» болгарского режиссера Бинки Желязковой. Была молодежь и в норвежском фильме «Большой улов», и в австрийском «Большой концерт по заявкам», и в других, но ее свежие молодые лица использовались не для того, чтоб сказать какую-то правду о них самих, а в надежде, что с их помощью выдумка будет привлекательнее. И только героиня «Чистого неба» могла стать рядом с юными героями болгарского фильма.

Бинка Желязкова своими молодыми глазами увидела и сумела показать молодежь Софии — и не только нам, но и своим героям. Она пользовалась всеми чувствами в своем ярком фильме — зрением, слухом, осязанием. Ее тема — борьба подпольных борцов в оккупированной Болгарии — ожила благодаря противопоставлению всех этих трепетных чувств смертоносному оружию, яду и бомбам, с которыми связана деятельность героев фильма.

Режиссера и оператора фильма никогда не покидает уверенное ощущение кадра. Они создали много интереснейших композиционных решений, чтобы показать одиночество, жестокость, страх, восторг — всё, что угодно. Этот очень совершенный фильм нового художника — хороший признак для любого кинофестиваля.

Монгольский фильм «Моему отцу в Улан-Баторе» по-своему пытался найти контакт с молодым зрителем. В сюжете, привлекающем внимание к подросткам, он как будто обращался к этому поколению, с гордостью акцентируя все те аспекты жизни Монголии, которые стали доступны ее молодежи —изобилие, отдых, новые виды труда, даже вальсы и увлечения.

●

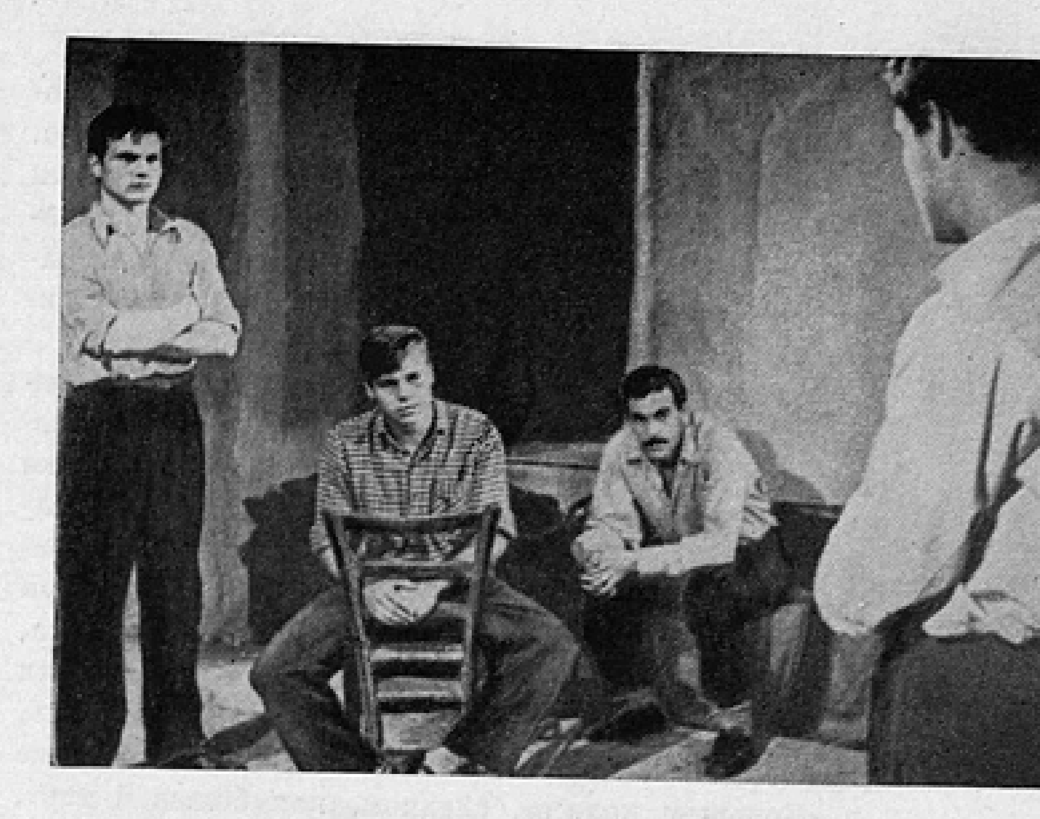
З а д а ч а: п о и с к и с в о е г о с о б с т в е н н о г о к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о г о п о ч е р к а б ы в ш и м и к о л о н и а л ь н ы м и с т р а н а м и.

В небольшой статье, написанной Лукино Висконти для «Москау ньюс», он высказал свои соображения о фильмах, показанных на фестивале. Он нашел, что фильмы некоторых социалистических стран еще слишком робки. И, «наконец, кино бывших колониальных и слаборазвитых стран, теперь начинающих принимать собственный национальный характер, до сих пор ограничивается документальными или пропагандистскими методами». В заключение он выразил надежду, что следующий московский фестиваль включит «дискуссию, посвященную кинематографии в колониальных странах и взаимоотношениям между культурой бывших поработителей и культурой поднимающихся цивилизаций, тех, кто обрел национальную независимость или упорно борется за нее». Висконти не один отметил, что данная проблема — одна из важнейших на фестивале. Где еще можно было увидеть кинематографическую деятельность такого количества новых независимых стран Азии и Африки? Их кинопродукция редко появляется на коммерческих «витринах» Канна или Венеции. Но в противоположность грусти Висконти по поводу некоторой ограниченности этих фильмов, моя грусть вызвана их слишком ярко выраженным желанием выйти на международный кинорынок, пользоваться популярными и избитыми штампами этого рынка, вместо того чтобы искать собственные пути выражения своих новых целей как для своего зрителя, так и для зарубежного.

Коммерческий характер индийского кино — старая история. Она началась до того, как Индия вырвала свою свободу у Британской империи. Да, индийские продюсеры выработали собственную формулу для привлечения зрителя. Однако теперь она превратилась в такую жесткую формулу, что новый голос, как, например, Сатьяджита Рея, немедленно подавляется и ограничивается сильными киномагнатами.

Совершенно естественно, хотя и очень печально, что эта форма коммерческого индийского кино слепо имитируется соседними с Индией странами. Может быть, цейлонский фильм «Курулубедда» и хотел отразить богатую жизнь современного Цейлона, но нечистые коммерческие цели стерли до неузнаваемости это намерение.

Фильм Объединенной Арабской Республики «Начало и конец» оказался честнее и интереснее прежних египетских фильмов, виденных мною, хотя и



«К а к м о л о д ы м ы б ы л и» (Болгария)

здесь все еще слишком мало простора для воображения. Видимо, действует пример тех киноиндустрий, которые боятся зайти дальше своих зрителей (а они, зрители, как правило, далеко ушли вперед).

Из Марокко прислали два коротких фильма — простую съемку фестиваля народного танца в Маракеше и «Путешествие по Эрфурду». Первый заснят французами, второй — марокканцами. Быть может, это мое личное воображение распознало в первом туристско-колониальную точку зрения, а во втором — значительно более правдивые ноты. Небольшой канадский фильм «Круг солнца» показал понимание проблем маленькой народности — вырождающегося индейского племени, и я был рад увидеть на фестивале этих людей.

«Куба танцует» (вне конкурса) был полным контрастом с хорошим фильмом «Рассказы о революции». Никак нельзя было подумать, что за этим названием скрывается что-либо, кроме приятной картины о народных танцах. К несчастью, она претендовала на большее — это не что иное, как попытка показать положение кубинской средней буржуазии до революции. Правда, в фильме разумно взят маленький масштаб. Но следование старым сюжетным штампам неблагоразумно. Танцевальные интермедии, особенно танцующая толпа, собирающаяся послушать речь кандидата в сенаторы,— вот единственные стоящие эпизоды во всем фильме.

Кубинские «Рассказы о революции» сохраняют свое уникальное положение в качестве примера того самого слияния национальных чаяний с древней культурой, о которых говорил Висконти.

●

З а д а ч а : в ы р а з и т ь п р о т е с т п р о т и в у с л о в н о с т е й з в у к о в о г о к и н о.

Данный фестиваль дал особенно много в области применения и использования звука. Среди малометражных фильмов — польские и канадские, например, пользовались оригинальным звуком, ставшим очень важной составной частью фильма.

Невозможно представить себе чешский мультипликационный фильм «Паразит» вне его органического музыкального сопровождения. Были также и художественные фильмы, в которых звук полностью действовал в связи с идеей картины. В «Загоне» и в болгарском «Как молоды мы были» звук был творческим, помогающим действию. Музыка, или точнее, остроумное п р и м е н е н и е музыки в «Привидениях в замке Шпессарт» — может быть, лучшее, что мы слышали на всем фестивале. И даже в «Большом колесе», сладком, как большой торт, музыка, которая, если ее взять в отдельности, звучала бы нелепо, помогала образованию цельного сентиментального единства, сливающегося с остальными элементами фильма. Во французско-корейской постановке «Моранбонг» (вне конкурса) применение звука и корейской музыки смелее и художественнее, чем в официальном корейском экспонате — «Реке Туманган».

Но больше всего, конечно, дало нарочито задуманное звуковое оформление японской картине «Голый остров», потому что после тридцати лет безапелляционного господства звуковых дорожек, составленных из естественных звуков, музыки и речи, Кането Синдо осмелился сократить речь до неслышного минимума. И все же это принесло ему лишь частичную удачу, поскольку единственная использованная им музыкальная тема, оказалась слишком слабой для того, чтобы вынести тяжесть многочисленных вариаций, которые на ней основывались. В другой раз, если он возьмется за такой эксперимент, я надеюсь, он будет полностью опираться на использование естественного звука, если только не найдет себе более сильного композитора.

Но не была ли надуманной эта его попытка обойтись без речи? Поскольку каждый фильм, как бы реальны ни были его намерения, вынужден пользоваться условностью, я не так боюсь этой опасности, как, может быть, следовало бы. И поскольку мне не попадался никто другой, кто был бы озабочен сложными приемами, примененными Синдо, я не имею права предъявлять претензий. Неожиданное для меня всеобщее признание «Голого острова» слишком значительно, чтобы можно было с ним полемизировать. Я готов считать отказ от применения речи приемом, доведенным до предельной выразительности.

Так как нас з а с т а в и л и следить за экраном с усиленным вниманием, мы, может быть, острее воспринимали каждый шаг, каждую падавшую каплю воды.

Я считаю, что лучшие качества этого фильма могли бы во много раз увеличиться, если бы оператор скрыл красивость своих композиций и сосредоточил внимание на строгой и изолированной основной теме фильма.

Только по одному вопросу я хочу открыто не согласиться с решением жюри. В этом году не было приза за киносценарий, а между тем и в «Голом острове» и в «Все по домам» мы видели на фестивале кинодраматургию самого высокого класса.

●

Каждый аспект Второго Московского кинофестиваля, включая сюда и дискуссии и даже личные беседы, страдал от очень низкого среднего уровня показанных фильмов. Это не имело никакого отношения к состоянию киноискусства соревновавшихся стран: ни польские, ни индийские фильмы, показанные на фестивале, не давали представления о лучшем, что было создано в этих странах за последний год. Очевидно, поступление этих фильмов на конкурс было вызвано какими-то соображениями, не имевшими отношения к их качеству. (Особенно прискорбно, что выдающиеся фильмы Сатьяджита Рея, большинство которых в Москве неизвестно, не смогли прорваться сквозь барьер, воздвигнутый против них мощной бомбейской киноиндустрией.)

Меня поразила даже советская конкурсная картина в разделе документального кино, потому что я видел лучшие советские произведения, созданные в этот же период. Неужели киноочерк «Когда кончается рабочий день» действительно считали лучшим? «Первый рейс к звездам», показанный вне конкурса на торжественном открытии, лучше во всех отношениях, включая и коммерческие перспективы за границей.

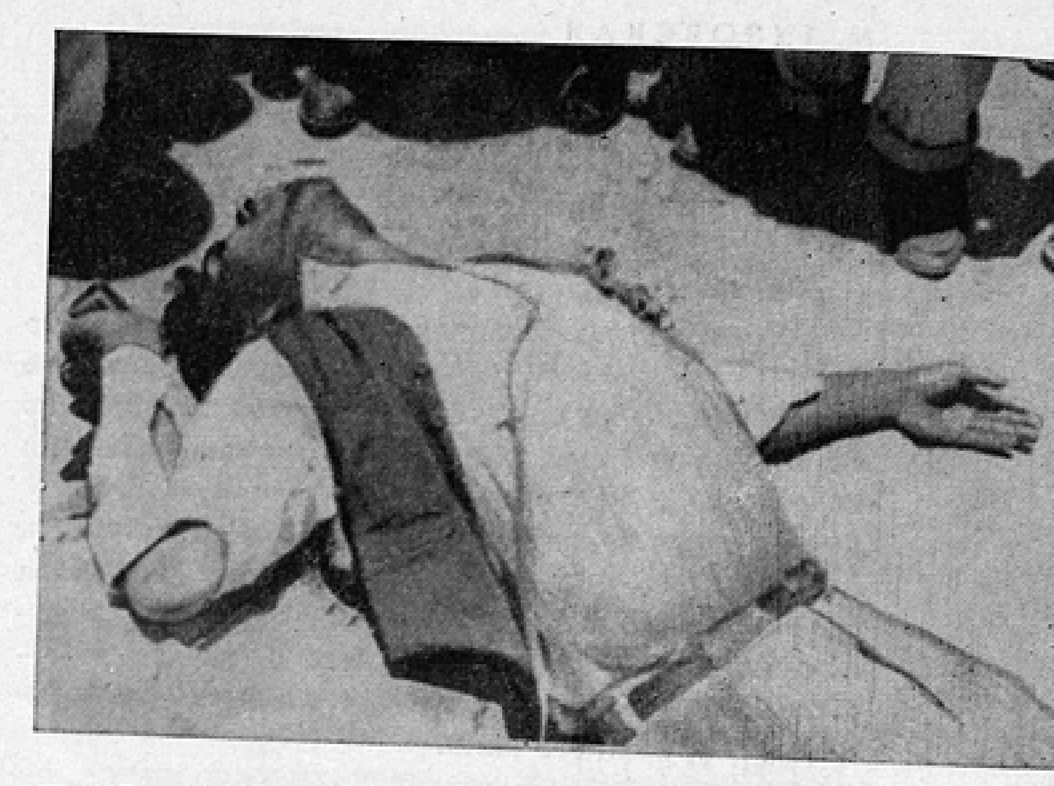
Зная объединенную силу японской киноиндустрии, можно только с удовлетворением отметить, что Японию в этих условиях представлял фильм, самостоятельно финансируемый и задуманный. Это дает основания надеяться, что на следующем московском фестивале будет сделана попытка показать побольше независимых постановок из капиталистических стран. Даже если они самостоятельны лишь в ограниченной степени, как, например, «Одноглазый Джек», то и это следует предпочитать полной ортодоксальности «Восхода солнца в Кампобелло». С другой стороны, есть некоторые страны, например Швеция, где самая интересная работа производится как раз в пределах киноиндустрии. Таинственные

боги, ведающие отбором фильмов на кинофестиваль, лучше бы придерживались старой надежной «Свенск фильминдустри», чем навязывать нам «домашнее кино», замаскированное под шведскую «независимую кинематографию». Право, похоже, что в вопросе отбора никак не найдут, чем заменить здравый смысл!

Нельзя ли собрать небольшую комиссию советских кинематографистов, которая посетила бы страны развитой киноиндустрии месяца за три до следующего фестиваля с тем, чтобы гарантировать, что эти страны будут достойно и справедливо представлены на фестивале. Иначе самая большая гордость нашего фестиваля — то, что он единственный подлинный международный фестиваль,— будет справедливой лишь теоретически. Такая комиссия могла бы, как минимум, предотвратить включение действительно слабых фильмов, а, как максимум, даже открыть шедевры, которые киноиндустрии данных стран не желают открывать. Другой возможный выход — продлить время фестиваля с тем, чтобы допустить больше и официальных и независимых поступлений из каждой страны и показать их на конкурсе: если просто увеличить число показов вне конкурса, это не изменит характер фестиваля. Учитывая низкий средний уровень короткометражных и документальных фильмов, показанных в этом году, легко можно пожертвовать ими, чтобы уделить больше времени художественным картинам.

Грустный, как мне показалось, тон, которым Йорис Ивенс объявил присуждение призов за документальные фильмы, был вполне оправдан. Мы смотрели видовые и «биологические» фильмы, которые отличались лишь терпением операторов, мы видели рекламные и школьные фильмы, не рассчитанные на широкую аудиторию и поэтому вызывавшие чувство неловкости, а среди короткометражных фильмов нам не удалось увидеть ничего, способного войти в историю документального кинематографа.

Неигровые фильмы лишь укрепили меня в двух убеждениях, сложившихся ранее: что на сегодняшний день Польша производит лучшие в мире документальные картины и что поэзию документального фильма следует искать в н е «поэтических» кадров. Среди многих короткометражных фильмов, претендовавших на поэтичность, единственным удачным (для меня) был мексиканский «Грабеж», который в поисках собственного изобразительного стиля шел от осязательной и остроумной фотографии Анри Картье-Брессона и сюжетов Луиса Бюнюэля,



«Г р а б е ж» (Мексика)

а не от мягкой красивости салонной фотографии. Греческий «Фасос» сделал интересную попытку соединить обычную красивость своей фотографии с неожиданными поэтическими контрастами монтажа.

И все же только польские документальные фильмы «Рождение корабля» и «Музыканты» (вне конкурса) дали мне испытать неподдельную радость и наглядно доказали, что самые будничные сюжеты, если к ним подойти с уважением и чуткостью, могут стать ярчайшим материалом для поэзии кино.

Мультипликационным фильмам больше повезло на этом фестивале. Чехословацкий «Паразит» — образец изобретательного решения очень серьезной темы — я слышал, как кто-то охарактеризовал фильм как миниатюрную историю классовой борьбы. Китайские «Головастики» (вне конкурса) — очень плодотворный эксперимент, попытка оторваться от строгого графического стиля, каким до сих пор пользовались в шанхайской студии. Жаль, однако, что прогрессивные искания московской студии мультипликационных фильмов совсем не были представлены — ни на конкурсе, ни вне его.

После ряда выступлений на фестивальной трибуне один мой друг начал сомневаться в ценности критических дискуссий, но я думаю, что он вряд ли может сомневаться в ценности обмена идеями, которые несут фильмы, обмена творческим опытом кинематографистов всего мира.

М. ТУРОВСКАЯ

«Голый остров»

«Голый остров» японского режиссера Кането Синдо принадлежит к числу явлений искусства уникальных и ни на что не похожих, созданных по своим собственным законам и непригодных для подражания.

Несмотря на эту уникальность, а может быть, благодаря ей — потому что движение искусства сейчас более чем когда-либо идет через произведения уникальные, ставшие открытиями их авторов,— «Голый остров» сосредоточивает в себе многие проблемы современного кино.

●

Не раз и не два были уже описаны кадры этого фильма.

Остров, поднимающий из моря свой древний каменный хребет. Легкость облаков в небе и теплая прозрачность моря.

Необходимость возить пресную воду с соседнего большого острова, составляющая единственную драматическую посылку фильма, кажется тем более жестокой, что всюду, куда ни глянь, вода, вода, вода... Тяжелое весло, ворочающееся в уключине утро, день, вечер. И хрупкая фигурка женщины как под ярмом — под коромыслом и с двумя покачивающимися бадьями. Ее ноги, судорожно цепляющиеся за неровности почвы. И бесстрастное, как будто навсегда замкнувшееся лицо мужа и его загрубелые крестьянские руки, бережно расправляющие и поливающие чахлые кустики посадок. И сухая земля, жадно впитывающая влагу...

Можно без конца перечислять эти повторяющиеся, плавно переливающиеся друг в друга планы — море и лодка, удаляющийся берег и приближающийся берег, каменистая тропинка и сухая, жаждущая земля,— потому что из них состоит жизнь обитателей острова.

«Голый остров» — история одной бедной крестьянской семьи. Его можно было бы назвать хроникой, хотя фильм намеренно лишен временной определенности. То, что в нем происходит — а в нем не происходит почти ничего или очень много,— могло бы уложиться в тридцать три года, в три месяца, а может быть, и в три дня. И все-таки это история целой жизни нищей крестьянской семьи. Ее точно так же можно было бы назвать и эпопеей, настолько она всеобъемлюща.

Но, может быть, всего вернее было бы сказать, что фильм говорит языком поэтического кинематографа.

Если искать фильму японского режиссера самую близкую историческую аналогию, то придется вспомнить немую ленту Довженко «Земля».

Трудно найти две более схожие и более несхожие ленты.

Сходство заложено в самом замысле. Одинаковые пантеистические мотивы фильмов проявляют себя даже в названиях. У Довженко более общефилософски — «Земля» (хотя это название имеет еще и вполне конкретный смысл — земля, отданная крестьянам), у Синдо более конкретно — «Голый остров» (хотя и это название имеет общефилософское значение — голая земля, которую надо очеловечить).

Но и тут и там речь идет о первоначальном и важном — человек и земля.

Несходство начинается с очевидной разницы социальных мотивов, предопределенной разной социальной действительностью, отразившейся в фильмах.

У Довженко это праздник возвращения земли людям — всем людям, как оно и должно быть по естественному закону; это конец противоестественной собственности на землю.

В «Голом острове» именно эта противоестественная собственность лежит в основе драматического конфликта. Бедная крестьянская семья вынуждена арендовать у помещика голый и безводный клочок суши среди соленого моря, другой земли для них нет. Из конкретности социальных мотивов в обоих фильмах вырастает их общефилософский смысл.

Оба противоположных социальных мотива выражают одинаковое отношение художников к земле, как к чему-то главному, с чем в самом корне своем неизменно связана жизнь человека, что составляет вечное в его жизни — круговорот времен года, рождение и смерть, добро и зло.

Кроме различия социального есть, конечно, различие национальное и индивидуальное. У Довженко все с богатырским размахом, все с избытком до полного изнеможения. Если яблоко, символизирующее силу природы, то сначала одно крепкое, гладкое, круглое яблоко, потом ветка яблок, спрыснутых крупными каплями дождя, и, наконец, целые горы

громоздящихся яблок, и еще и еще, покуда хватает сил...

У Кането Синдо все необыкновенно экономно. Один пластический лейтмотив — фигура с коромыслом и двумя бадьями. Одна повторяющаяся музыкальная фраза на весь фильм. Одна — простейшая — драматическая ситуация.

Впрочем, это уже не только разница национальных и личных темпераментов. Это еще и разные этапы в истории кино, потому что и «Земля» и «Голый остров» при всей исключительности обоих фильмов в то же время в наиболее очищенной форме выражают тенденции кинематографического языка своего времени.

Кането Синдо сам говорит о том, что в поисках языка своей кинопоэмы он обратился «к тому времени, когда много говорили о монтаже»,— к эпохе истории кино, нашедшей свое наиболее законченное выражение в поисках советских режиссеров. И, однако, его картина далека от простой ретроспекции. Впитав традиции немого кинематографа, он претворил их, а не воспроизвел.

Одна и та же философская тема земли в первом случае решается средствами монтажного кинематографа 20-х годов, в другом — средствами кинематографа 60-х годов со всеми его уже достаточно определившимися признаками — ослаблением привычной сюжетности и достоверностью, близкой к документальности, с широким экраном и длинными, естественно переходящими друг в друга планами, с его философским обобщением, не подчеркнутым, а как бы вырастающим изнутри простого и неприкрашенного течения жизни.

В самом деле, если в своем стремлении к натурности, к подлинности жизни, фиксируемой камерой, современный кинематограф — через неореализм — преемственно связан с традицией советского кино 20-х годов, то по характеру монтажа «Голый остров» противоположен «Земле».

Вспомним для примера, как из монтажных сопоставлений или даже контрастов, из сшибки противоположных мотивов складывалась философская тема у Довженко.

Идут похороны убитого кулаками молодого коммунара.

А в это время — мечется в горнице его невеста. Молодое обнаженное женское тело, которому некуда себя деть, кричит о бессмысленности смерти. Вечная непримиримость жизни и смерти.

Идут похороны молодого коммунара.

А в это время — рожает мать сына. Монтажные перебивки — величавое движение похоронной процессии и искаженное болью и мукой лицо роженицы. Смерть и рождение — вечный и непреложный круговорот природы.

Идут похороны коммунара.

А в это время — бежит в страхе его убийца — кулацкий сын. Ввинчивается в животном ужасе головой в землю, стараясь спрятаться от совершённого. Процессия между тем разрастается, приобретая характер торжественного шествия. Встречные ветви склоняются навстречу медленно плывущему гробу. Жизнь и смерть человека в делах его.

Так в сложном контрапункте монтажных сопоставлений решал режиссер философскую тему своего фильма.

Фильм Кането Синдо, начинающийся так, как начинается каждый день его героев — еще в темноте, когда они принимаются за свой однообразный, изнурительный труд, начинающийся в том же темпе, в каком они везут на своей лодке воду в холодных, еще предрассветных сумерках,— очень полно выражает одну из тенденций современного кино.

Ритмы фильма поначалу кажутся очень тягучими, изображение того, как набирается вода в бадьи, как нагружаются они на лодку, как лодка отчаливает, плывет, как несут воду наверх,— излишне подробным. Поэтическая природа фильма японского режиссера имеет в своей основе документальное, временами почти пассивное следование течению жизни.

Постепенно монотонные, замедленные ритмы, смена долгих статичных планов, одна и та же до навязчивости музыкальная фраза затягивают и подчиняют. Они становятся естественны, как дыхание, как смена дня и ночи, как круговорот времен года («зима», «весна», «лето», «осень» — немногие титры фильма). Кажется, что режиссер и оператор нашли какую-то почти биологическую меру своих ритмов (подобно тому как Эйнштейн мечтал найти природные размерности времени и пространства).

Широкий экран, бесцельно заполняемый в стольких картинах случайной суетой фигур и лиц или выстроенностью декораций, кажется неотъемлемым от этого фильма, где молчаливая драма борьбы за существование разыгрывается в виду моря и неба — недаром аппарат так часто панорамирует. В фильме Кането Синдо почти нет интерьера; все отправления домашнего обихода — приготовление пищи, завтрак, купание в бочке— совершаются под открытым небом. И оттого, что в кадре или за кадром все время угадывается этот фон, кажется, что интимная домашняя жизнь не просто идет, а именно свершается, почти как мистерия.

Этот постоянный фон моря и неба рождает ощущение извечности происходящего. Он дает малому и домашнему масштаб великого, общечеловеческого.

И тогда на этом фоне медлительного полуприродного существования, где не произносится ни одного слова (фильм звуковой, но не говорящий),

где звуки самой природы и еще почти не выделившегося из нее человеческого труда — плеск весла и скрип уключины, блеяние козы и бульканье льющейся пресной воды,— каждое самое маленькое происшествие, вторжение чужеродного звука, монтажная перебивка — все приобретает значительность и почти эпический масштаб.

Долетевший издали стук моторки над водой и бледная тень улыбки на усталом лице женщины открывают целую драму бедных мечтаний и нищих надежд, которые никогда не сбудутся.

Какая-нибудь короткая монтажная перебивка — праздник цветения сакуры — подчеркивает своей короткостью монотонное чередование буден.

Случайно опрокинутая женщиной бадья становится кульминацией безмолвной драмы существования этих людей, и короткая резкая пощечина, данная ей мужем, звучит, как патетическая медь в оркестре.

Один короткий кадр — современная дива в черном трико танцует странный танец на экране телевизора — и противоречие жизни, чудовищный разрыв ее сущностей, где на одном конце это полуприродное, почти первобытное существование, а на другом дошедшая до высшей степени утонченности и уже почти пожравшая самою себя усталая цивилизация,— выражены с абсолютной силой.

Кането Синдо и оператор Киёмо Курода скупо показывают город, на окраине которого герои фильма берут свою воду, куда они привозят барщину — чудовищную плату за клочок голой земли, политой собственным потом, куда они приезжают продать счастливо добытого одним из мальчиков окуня и получить свою скромную долю удовольствий. Их пиршество в маленьком ресторанчике невольно напоминает подобную же сцену из «Похитителей велосипедов».

Это сравнение приходит в голову почти с той же обязательностью, что и воспоминание о «Земле» Довженко.

В самом деле, та же простота исходной драматической ситуации (нет воды — украли велосипед), то же внимание к жизни в ее самых первоначальных элементах, та же непреложность жизненных потребностей.

Вопрос об отношении «Голого острова» к традиции неореализма не праздный вопрос.

По своим внешним признакам фильм Кането Синдо легко может быть истолкован как неореалистический. Та же жизнь не просто бедного, но беднейшего крестьянина; те же азы человеческого существования — работа и хлеб, жизнь и смерть; тот же натурализм камеры: никаких декораций, никакого искусственного освещения и подкрашивающего грима; жизнь, как она есть, в ее жестокой, неприкрытой наготе. Наконец, то же пренебрежение хитросплетениями сюжета: жизнь в ее обыденности.

Но на этом сходство с неореализмом и кончается, как кончается интернациональность самого понятия «неореализм».

С таким же успехом мог бы быть назван неореалистическим, положим, американский фильм «Марти» с его демократическим героем, поэтикой обыденности и в то же время традиционно американской концепцией «утешительства».

Японский фильм столь же мало неореалистический по своей художественной и жизненной концепции, как «Марти» или фильмы испанца Бардема.

Правда, здесь есть еще одно специфическое и решающее отличие, которое как раз и состоит в мере обобщенности, заставляющей сравнивать «Голый остров» с «Землей» Довженко и относить его к поэтическому кинематографу. Оно составляет уникальность фильма — его особый жанр, но оно же и подводит итог времени и поискам, прошедшим с тех пор, как итальянцы впервые открыли для искусства новый пласт действительности.

В самом деле, материал фильма взят из самых низов человеческого существования, где оно обделено не только простейшими благами современной культуры, но даже и тем, что дает человеку сама природа. Взят неприкрашенно, с почти протокольной правдивостью.

Но хотя сам автор и утверждает, что это просто автобиографический мотив (он вырос на одном из таких безводных островов внутреннего моря Сето), то, что он выбирает не просто бедную крестьянскую семью, а такую, которая лишена того, что отпущено человеку самой природой,— пресной воды,— определяет высокую поэтическую ноту фильма.

Немоту своих героев в звучащем всеми природными шумами мире кинематографа режиссер объясняет реальными впечатлениями детства. Просто этим немногочисленным обитателям иссушенного ветрами и солнцем островка — отцу, матери и двум сыновьям — в их суровой жизни некогда и незачем говорить.

И все-таки то, что герои фильма не произносят ни одного слова, что их голоса только смехом или рыданием звучат в хоре голосов природы, тоже оказывается эстетическим приемом.

Вероятно, эти эстетические приемы обладают такой силой воздействия именно потому, что они не выдуманы произвольно, а рождены впечатлениями самой действительности. Но фильм становится поэтическим оттого, что действительность предстает в нем эстетически преображенной и осмысленной. Это преображение действительности сделано с очень высокой, утонченной художественной культурой, имеющей за собой длительную национальную пре-

емственность и, с другой стороны, на редкость современной по своим формам.

«Голый остров» — фильм очень национальный и в то же время общечеловеческий.

Национально в нем, по-видимому, все, начиная с самой ситуации, которая выражает драму целого народа — недостаток земли для крестьян,—и кончая изобразительной культурой и человеческими характерами.

Нужны были века, когда японские художники, замкнутые на малом пространстве островов, учились изображать в сотнях видов одну и ту же гору Фудзи, одну сосну или одну волну, доведя искусство отбора до совершенства, чтобы создать утонченно простые кадры Киёмо Курода с их почти абсолютным равновесием малого и великого.

Так же национальна в фильме концепция человеческой личности. В самом деле, широкий экран с постоянной панорамой неба и моря говорит об отделенности индивидуального человеческого существования от других существований.

Он не впускает в себя почти ничего случайного, того, что у итальянцев даже на обычном экране составляло среду, к которой принадлежал герой. И тут фильм Кането Синдо становится почти противоположен неореализму.

Здесь не только чужие остаются чужими, но даже близкие, любящие люди, кровно связанные работой, которую просто нельзя делать в одиночку, кажутся замкнутыми в себе. Немота героев не только следствие нечеловечески тяжелых условий существования, но и совсем иная, чем у неореалистов, стоическая концепция личности, которая даже в минуту великого горя и потрясения не раскрывается до конца навстречу другим, но должна сама в себе найти силы, чтобы достойно перенести его. Так показаны в картине смерть и похороны одного из мальчиков.

Смерть входит в картину с той же естественностью и с той же очищенностью от частностей, с какой показана жизнь этих людей. Мы не знаем, что за болезнь уносит сына. Она приходит коротко и страшно, пока отец и мать, привычно работая веслом, везут по морю свой медленный груз. Они приезжают, когда все уже почти кончено. Но отец все же бросается за доктором на соседний остров. Теперь тот же привычный путь лодки по пустому морю кажется нестерпимо долгим. Мужчина гонит лодку, но она не может идти быстрее, чем она идет. Потом он долго-долго бежит по пустой дороге, ровно прочертившей квадратики чужих полей. Долог путь от человека к человеку.

Доктор приезжает, когда все уже кончено. Худенькая, как девочка, японская женщина сидит над телом сына. Ее горе почти не знает шумных и откровенных проявлений чувства. Оно сдержанно и полно сурового, терпеливого достоинства, как полна достоинства и терпения вся ее нечеловечески трудная жизнь. Может быть, поэтому на секунду вырвавшееся у нее рыдание так потрясает.

На похороны приезжают одноклассники. Белый пароходик впервые причаливает к голому острову. Горе и сочувствие детей, кладущих свои букетики, так же сдержанно и молчаливо, как горе взрослых. Одна крошечная трогательная деталь непосредственного горя: мать в последнюю секунду бежит за игрушечной саблей сына, чтобы положить ее в могилу,— вот и все, что позволяют себе авторы фильма. Белый пароход отчаливает. Обитатели голого острова снова остаются со своей повседневностью.

И тут впервые в жизни маленькая женщина восстает.

Картина построена настолько музыкально, что вы почти ждете этого — ждете какого-то взрыва. В монотонном возвращении к привычной жизни чувствуется напряжение, требующее разрешения. Женщина опрокидывает с таким трудом принесенную бадью, рвет и топчет хилые кустики посевов.

Композиция фильма, которая вначале кажется пассивно влекущейся за жизнью, оказывается почти архитектурно стройной. Первой кульминации симметрично соответствует вторая. Снова мужчина молча смотрит, как уходит в жадную землю драгоценная влага, смотрит на женщину, пролившую воду. Этот молчаливый взгляд стоит многих драматических объяснений и сцен. В нем не жалость и даже не сострадание, а какое-то древнее мудрое знание. Он все знает, все понимает и ничему не может помочь. И снова руки крестьянина берутся за привычную работу.

Здесь фильм об одной японской крестьянской семье обретает всеобщность. Его национальные формы получают общечеловеческий смысл. Столь ясно выраженные социальные мотивы достигают философского звучания.

Уже не просто одна крестьянская японская семья в особенно, исключительно трудных условиях существования,— человек перед лицом громадной и равнодушной природы — вот мотив фильма, который, верно, кому-то по привычке покажется абстрактным, хотя по отношению к «Голому острову» сам этот упрек звучит абстрактно, настолько общефилософское вырастает здесь из конкретно-социального, и хотя большое искусство обращалось и всегда будет обращаться к этой вечной теме.

Можно также предъявить фильму упрек в пессимизме, ибо женщина под взглядом мужа поднимает опрокинутую бадью и снова — и уже навсегда — покорно берется за работу. Но думается, что поня-

тия «оптимизм» и «пессимизм» достаточно относительны в применении к этому фильму, как, впрочем, часто бывает в большом искусстве («оптимистичны» или «пессимистичны», к примеру, «Гамлет» Шекспира, «Три сестры» Чехова, «Старик и море» Хемингуэя?). Можно назвать итог фильма пессимистическим, если считать бунт женщины так и не состоявшимся социальным протестом, а ее смирение — сдачей на милость обстоятельств. Но если учитывать поэтическую и философскую природу фильма, то в ее смирении есть свой высокий смысл (как есть он, положим, в «Старике и море» Хемингуэя). Ничто не кончается. И в вечном круговороте жизни и смерти человек не сдается, но продолжает свою неравную и незаметную борьбу. Недаром заключительные кадры фильма повторяют его первые кадры — человек с коромыслом на фоне неба, остров, поднимающий из моря свой каменистый хребет, но остров уже не голый, а возделанный трудами человеческих рук. И единственная музыкальная фраза фильма теперь недаром звучит в хоре человеческих голосов...

Трагедийное искусство вовсе не есть искусство пессимистическое. И еще: тот, кто хочет подвести итог «Голого острова», никак не должен забывать о красоте, заключенной в долгих планах оператора Киёмо Курода, в полных достоинства характерах, созданных актерами, в гармонической композиции фильма, в его естественных, как дыхание, ритмах.

Эстетическое преображение действительности, взятой почти натуралистически — неприкрашенно и подробно,— преображение не через гримировку и подделку, а через выявление красоты, заключенной в самой реальности решает светлое впечатление от фильма. Это отнюдь не эстетское любование страданиями. Изобразительное решение «Голого острова» тоже дает ответ на вопрос о смысле человеческого существования, поскольку это понятие включает в себя и потребность человека в прекрасном, которое «есть жизнь».

Джон МЭДИСОН

Кино на дому

Заметки о конкурсе телевизионных фильмов

Для тех, кто любит искусство кино и положительно относится в то же время к такому новому средству человеческого общения, как телевидение, наступило время больших возможностей. Благодаря телевизионному экрану творческий работник кино может обращаться к пяти, к десяти, к сотне миллионов людей одновременно. При этом между художником и его аудиторией устанавливается (или, во всяком случае, может установиться) контакт совершенно особого свойства. Необычность этого контакта вызвана тем, что произведение искусства, созданное художником, зрители воспринимают в интимной домашней обстановке. Я надеюсь, что фильмы, предназначенные для большого экрана, будут выпускаться и впредь и любовь наша к ним останется такой же пылкой, однако наряду с ними возникнут, быть может, и новые представления о возможностях киноискусства.

Если говорить о передачах, посвященных тем или иным злободневным событиям, то телевидение с его чудесным свойством непосредственного зрительного восприятия уже сейчас пересекает границы. Жители Лондона, например, оставаясь у себя дома, присутствовали на первомайском празднестве на Красной площади в Москве. В свою очередь москвичи наблюдали у себя дома торжественную церемонию выноса знамен, происходившую в самом центре Лондона. Как знать, быть может, в нашу эру покорения космоса технические возможности телевидения будут совершенствоваться настолько быстро, что выражение «всемирная премьера фильма» обретет в один прекрасный день совершенно новый, волнующий смысл. Все это неминуемо ставит новые задачи перед творческими работниками кино. Посмотрим же, каким образом решают они эти задачи, как ищут в киноискусстве новые выразительные возможности, отвечающие особым условиям телевизионных передач.

На этом круге вопросов и сосредоточил внимание кинoработников недавний международный конкурс телевизионных фильмов, состоявшийся во время последнего Каннского фестиваля.

Прежде чем перейти к оценке наиболее интересных фильмов, показанных на фестивале, я позволю себе вкратце остановиться на самом конкурсе.

Он был организован Европейским союзом радиовещания и телевидения. Фильмы передавались

расположенной на расстоянии 200 километров марсельской телевизионной станцией, и таким образом члены жюри, так же как корреспонденты прессы и продюсеры, смотрели фильмы в Канне в обычных условиях на многочисленных телевизионных экранах нормальных размеров

Конкурс был подлинно международным: в нем могла участвовать любая страна. На той же международной основе было сформировано и жюри, председательствовать в котором было поручено мне. Работа жюри протекала в обстановке дружеского согласия и являла собой великолепный пример международного профессионального сотрудничества и взаимопонимания. Если и были какие-либо различия в конкретных суждениях, то по основным вопросам согласие было полным.

Разумеется, среди четырех десятков фильмов, представленных на конкурс пятнадцатью странами, были и довольно посредственные. К сожалению, иные кинематографисты склонны, по-видимому, рассматривать телевидение как удобный рынок для демпинга тех произведений, которые в кино могут быть названы второсортными. Но было на конкурсе и несколько превосходных фильмов, и именно на них, а также на мыслях, возникающих в связи с ними, мне хотелось бы остановиться.

В положении о конкурсе предусматривались две Большие премии: одна за лучший художественный фильм, другая— за лучший документальный фильм. По разделу художественных фильмов жюри единодушно присудило Большую премию 1961 года советской картине «Ведьма» (по одноименному рассказу А. П. Чехова; сценарий А. Донатова; режиссер А. Абрамов).

Эта картина еще раз доказала, что телевизионный художественный фильм отличается гораздо большей гибкостью и разнообразием в отношении формы и метража по сравнению с соответствующими фильмами, предназначенными для показа в кинотеатрах.

Абрамову удалось создать на основе чеховского рассказа тридцатиминутный фильм, представляющий собой гармоничное и цельное произведение.

Из числа художественных фильмов, показанных на конкурсе, жюри также особо отметило работу французского режиссера Жана Прата, превосходно экранизировавшего рассказ Тургенева «Сон». Этот фильм доказал огромные возможности телевидения в использовании такого важного средства киноповествования, как внутренний монолог героя. В телевидении прием этот оказывается более доходчивым — вероятно, потому, что зритель, сидящий у телевизора, самой интимностью домашней обстановки как бы расположен к дружеской задушевной беседе.



«Ведьма»

Гибкость и разнообразие форм, вытекающие из самой природы телевидения, дают, по-видимому, возможность кинематографисту вести поиски не только по линии полнометражного фильма, фильма-романа, но экспериментировать также в области рассказа, повести и других жанров художественного творчества.

Возвращаясь к советскому фильму, следует сказать, что он обладал и рядом других достоинств, отмеченных жюри в Канне. Тщательной продуманностью отличалось режиссерское решение фильма, исходящее из выразительных возможностей малого экрана. Разумеется, неоценимую помощь оказали Абрамову исполнители, каждый из которых обладал редкостным свойством, отличающим лучших русских актеров,— умением играть «от души». Крупные планы и умелый монтаж искусно подчеркивали выразительность актерских эмоций и их взаимодействие. Фильм произвел на всех большое впечатление.

По разделу документальных фильмов жюри присудило Большую премию 1961 года канадскому фильму «Дни без виски», поставленному режиссером Колином Лоу. Как советский, так и канадский фильмы прибыли на состязания из знаменитых «конюшен» (картина Абрамова была выпущена «Ленфильмом», картина Лоу — Канадским национальным советом по производству фильмов). Фильм Колина Лоу рассказывает о первых годах заселения запада Канады, о пионерах тех дней, принесших

на запад порядок и закон, причем некоторые из них, включая самых ранних поселенцев, которым теперь по восемьдесят, девяносто и более лет, непосредственно обращаются к нам с экрана. Творческое использование интервью — важнейшее качество этого фильма. Эти интервью отличаются чрезвычайной естественностью. Изумительно, например, лицо девяностопятилетней старухи, рассказывающей, как она вместе с семьей переселялась в фургоне на пустынный тогда дальний запад, чтобы обосноваться там. Эта способность телевизионного фильма схватывать на лету реальную жизнь и реальных людей — несомненно одно из его самых драгоценных качеств.

В решении жюри был специально упомянут австрийский фильм «Симплициссимус» режиссера Рудольфа Каммеля. Этот фильм построен на графическом материале — страницах знаменитого юмористического журнала, издававшегося в Мюнхене. В фильме использованы материалы, относящиеся к 1906 году,— карикатуры, шаржи, объявления,— умелое сопоставление которых сатирически воссоздает эпоху расцвета пруссачества. Чрезвычайно интересно звуковое решение фильма: песни, возгласы, шутки, комментарии — все это контрапунктически сочетается с изобразительным рядом. Самый принцип создания этого фильма весьма интересен. Как заманчиво было бы сделать фильмы, в которых ожили бы страницы лондонского «Панча», московского «Крокодила», парижского «Канар аншенэ», нью-йоркского «Нью-йоркера».

В этом фильме, как и в ряде других телевизионных фильмов, я был поражен непринужденностью комментария. Комментатор как бы беседует с вами по душам. Кстати, эта тенденция оказала благотворное влияние и на некоторые документальные фильмы, снятые для большого киноэкрана. Обычная манера комментирования фильмов, с ее напыщенностью и многословием будет теперь, несомненно, выходить из употребления.

Заканчивая статью, мне хотелось бы упомянуть о югославском фильме «С Новым годом, с новым счастьем!» режиссера Миленко Стербаца. Мы не смогли дать этому фильму никакой премии, так как он длился всего девять минут, в то время как по условиям в конкурсе могли участвовать фильмы, длящиеся от тринадцати до пятидесяти четырех (максимальный срок был установлен для того, чтобы не допустить участия в конкурсе художественных фильмов, снятых для показа в кинотеатрах).

Фильм Стербаца был примечателен своей поэтической сжатостью. Он начинается документальными кадрами, в которых мы видим детей, радостно встречающих Новый год. Затем как контраст к этим кадрам показан ужасающий эпизод периода войны, когда во время встречи Нового года были расстреляны все мальчики, обучавшиеся в одном из хорошо известных колледжей. Тема этого фильма — «будьте счастливы, но не забывайте о них», и воплощена она без нарочитой горечи и сенсационности, средствами простого контраста. Члены жюри сожалели, что не могли рассматривать этот фильм в качестве претендента на одну из премий,— сожалели тем более, что метраж фильма точно соответствовал его содержанию. Ввиду этого мы рекомендовали не устанавливать в будущем минимального метража для допускаемых на конкурс фильмов.

Таковы были некоторые телевизионные фильмы, виденные нами в Канне. Служат ли они доказательством того, что возникает новый вид киноискусства? Вероятно, еще не в полной мере. Однако в каждом из этих фильмов усматривается какой-то новый аспект, новая возможность, показывающая огромную важность и большое будущее производства фильмов, адресованных зрителю в его собственном доме.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О КОРРУПЦИИ

Под этим заголовком английский журнал «Филмз энд филминг» опубликовал статью известного американского актера — негра Сиднея Пуатье («Бегство в кандалах», «Парижский блюз», «Изюминка на солнце» и др.). Ниже мы приводим ее с некоторыми сокращениями.

●

Рано или поздно каждый актер начинает подумывать о собственном фильме. Я не являюсь исключением. Я тоже намерен взяться за камеру, чтобы взбудоражить мысли и чувства людей — как белых, так и черных.

Я хочу сделать фильм о коррупции. О коррупции не только в правительстве или полиции. Я намерен проследить историю развития коррупции и ее влияния, потому что в мире есть страны, где коррупция играет в повседневной жизни людей решающую роль. Я имею в виду не только маленькие страны Азии и Африки. Я говорю об Англии и Соединенных Штатах, о Франции и Италии, о Западной Германии.

В моей стране, например, проститутка должна уплатить полицейскому два доллара, чтобы он ей разрешил заниматься ее ремеслом на его участке. Пять долларов тот же полицейский ежедневно берет с содержателей номеров; содержатель помимо этих пяти долларов должен платить еще двадцать пять своему непосредственному хозяину, а тот сто—своему и т. д.

Есть, конечно, коррупция и покрупнее, гораздо крупнее. В каждой области государственной, коммерческой и даже религиозной жизни.

Мы лжем, утверждая, что этого нет. «Есть отдельные плохие парни»,— говорим мы.

На эту тему можно сделать «взрывной» фильм. Его значение будет чрезвычайно велико, так как он воочию покажет действительность, даст людям представление о размерах, которых достигла коррупция, и тогда, может быть, с ней начнут бороться.

Что-то вызывает коррупцию, что-то должно вызывать коррупцию. Есть же, например, какая-то причина упадка школьного образования. Дело не в том, что большинство учителей не вдохновляет их профессия — подлинная причина лежит гораздо глубже. Дети малоимущих родителей получают лишь некое подобие образования и выходят в жизнь неподготовленными... Но почему все-таки? А потому, что и здесь где-то действует коррупция.

Фильм, который я задумал, не будет документальным, но он будет правдивым. Создавая такой фильм, я не должен ограничиваться утверждением, что полицию разъедает коррупция — это было бы равносильно тому, как если бы человек, изучая яблоко, не обратил бы внимания на само дерево.

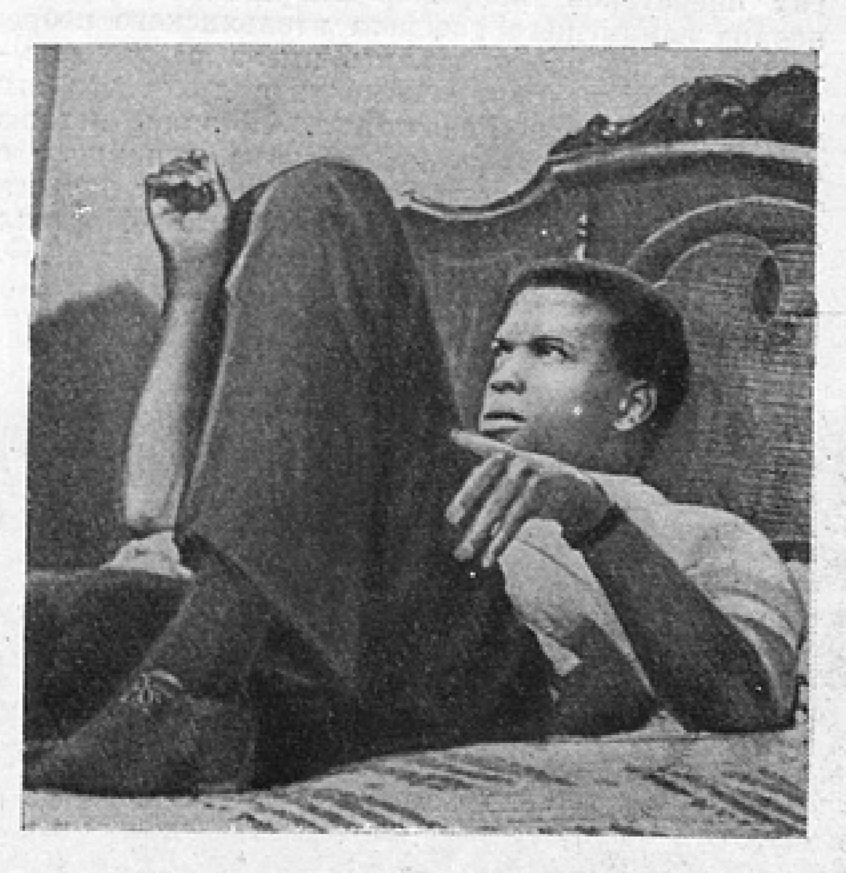
Я уже упомянул об учителях. Труд большинства из них сегодня оплачивается очень низко. Детей же становится все больше и больше, и учителя теперь должны быть лучше, чем десять лет назад, так как этого требует сама наша механизированная и сложная цивилизация. Но способный парень, который мог бы стать учителем, идет на завод, потому что там он заработает больше. Из-за коррупции наше общество стало таким, что ему уже *не надо* учителей.

...Я надеюсь начать съемки моего фильма в будущем году. Найти компаньонов не так уж трудно. Но после этого вы должны обратиться к тем, кто дает кредиты. Если фильм их заинтересует, они дадут вам деньги. Тогда все просто. Но если они не заинтересуются, вы не выпросите у них ни цента.

Фильм, который я задумал, потребует минимального бюджета. Если понадобится, я раздобуду деньги не обычным для этих случаев способом. Я буду звонить моим друзьям и просить их заложить их дома или еще что-нибудь...

Но прежде чем приняться за собственную картину, мне придется поехать в Италию, чтобы сняться там в фильме «Железный человек». Этот фильм задуман как современный вариант «Отелло». Его сюжет развертывается на фоне событий второй мировой войны. Но по мере приближения к съемкам замысел фильма менялся. И сейчас он превратился прежде всего в рассказ о группе американских летчиков-

Сидней Пуатье в фильме «*Изюминка на солнце*» (режиссер Джон Хастон)



негров, сражавшихся в Италии. Эта эскадрилья истребителей сопровождала американские бомбардировщики во время их полетов на бомбежку итальянской территории, занятой нацистами. Летчики эскадрильи подвергались сегрегации, как, впрочем, и все негры в американской армии того времени.

Фильм ставит Джон Кассавитис. Мне дважды довелось сниматься с Джоном, когда он был актером Теперь он стал режиссером, и, я думаю, неплохим.

Джонни не любит работать по сценарию. Он просто не выносит сценариев.

Однако ему дадут сценарий, деньги, и мы поедем в Италию. Там мы намерены выбросить сценарий... Я верю в Кассавитиса. Он хороший кинематографист. Забудьте «Тени», этот фильм — ничто. Кассавитис тогда еще учился. Вам, вероятно, неизвестно, что он в то время ничего не знал о кино, он даже не знал разницы между 16- и 35-*мм* пленкой...

ЕЖИ ВУЙЧИК — ОПЕРАТОР-ХУДОЖНИК

Перепечатать (с некоторыми сокращениями) статью Януша Шквары (журнал «Фильм» — 1961, № 22) нас побудило не только желание познакомить читателя с творчеством Ежи Вуйчика, одного из лучших польских операторов, но одновременно и желание передать интересные и во многом справедливые мысли автора по поводу отношения кинокритики к работе оператора.

Об операторском мастерстве у нас пишут неохотно и очень редко. Принято считать, что хотя фильм и является продуктом коллективного творчества, за окончательное решение всех его компонентов несет ответственность один лишь режиссер. И поэтому ему как подлинному автору фильма приписываются все заслуги. История мирового кино свидетельствует, что к оператору слава приходит, как правило, лишь тогда, когда его более влиятельных коллег — режиссера, сценариста, актеров — постигает неудача. На фестивалях премии за операторскую работу обычно присуждаются фильмам, лишенным иных качеств. Так родилась слава многих операторов, например Габриэля Фигероа. В период наивысшего расцвета итальянского неореализма без конца склонялись имена режиссеров — Де Сика, Росселлини, Висконти и духовного отца движения Чезаре Дзаваттини. И лишь позднее, когда наступил кризис неореализма, вспомнили об операторах — Грациати Р. Альдо («Земля дрожит», «Чудо в Милане», «Умберто Д.»), Отелло Мартелли («Пайза», «Трагическая охота», «Маменькины сынки») и других.

«Пепел и алмаз»



Так же обстояло дело и в Польше. Критика почти не уделяла внимания Вуйчику, несмотря на то, что он руководил съемками «Эроики» и «Пепла и алмаза» — произведений, весьма показательных для польской школы. И лишь когда наши ведущие режиссеры стали создавать произведения, как мне кажется, ниже уровня предыдущих, мы заметили в них интересное изобразительное решение. Имя Ежи Вуйчика (так же как и многих других операторов) приобрело всеобщую известность. Похвалам не было конца, но никто не пытался определить, чем же вызван этот внезапный успех.

Самыми интересными суждениями о съемках фильма бывают обычно высказывания самих операторов (кстати, очень редко печатающиеся в нашей прессе). Во втором номере журнала «Экран» за 1961 год было опубликовано единственное высказывание Ежи Вуйчика, в котором он четко изложил свое творческое кредо, заканчивающееся следующими словами: «Кинематографическая форма должна выражать отношение оператора к тому, что он снимает. Меня интересует воздействие времени на материю. Структура этой материи...». Я считаю, что здесь выражена вся сущность художественного творчества Вуйчика: увлечение психологическим реализмом, исследование самых тонких реакций человека, его связей с другими людьми...

Согласно определению Андре Базена, Вуйчик является художником, признающим прежде всего реальность. Вопросы формы и стиля имеют для него второстепенное значение. Такая позиция преобладает сейчас в мировой кинематографии.

Но даже самого меткого определения стиля оператора еще недостаточно для того, чтобы установить, какова его подлинная роль в создании фильма. Оператор работает с режиссером, он заключает с ним творческий союз на основе общей заинтересованности темой. При наличии у них одинаковых взглядов действительно трудно отделить вклад режиссера от вклада оператора. Они дополняют друг друга. Иначе обстоит дело, если общая заинтересованность в теме не исключает расхождения в ее трактовке. Это приводит к столкновениям двух художественных тенденций в рамках одного фильма и может, в конечном итоге, привести к интересным результатам. В таких случаях значение каждого из партнеров определить значительно легче.

Вуйчик работал с нашими ведущими режиссерами, представляющими разные стили,— с Вайдой, Мунком, Куцем, Кавалеровичем, в последнее время

с Бучковским. Зная творчество этих режиссеров, можно определить, что связывает Вуйчика с каждым из них. С Мунком, по всей вероятности, общность взглядов на действительность, стремление запечатлеть человека в конкретной политической и исторической ситуации. С Куцем (по крайней мере в «Кресте отваги») — реалистическая наблюдательность.

С Вайдой дело обстоит сложнее. Если что-либо и связывает с ним Вуйчика, то охарактеризовать эту связь не так-то легко. К содружеству этих художников стоит присмотреться более пристально. Мне кажется, что это поможет разрешить вопрос, выпавший из поля зрения критиков, вопрос о том, какую роль сыграл талант Вуйчика в создании фильма «Пепел и алмаз».

Вайда — художник, пытающийся воспроизвести на экране свой собственный, очень своеобразный мир. В его искусстве чувствуется постоянное стремление к деформации действительности, желание подать ее в форме изобразительных символов. Однако символика Вайды часто бывает неясной, в результате чего и идейное содержание фильма становится трудным для понимания. «Виной» тому бурный темперамент художника, его склонность к эпатированию зрителя, к преувеличениям, временами даже к экзальтации.


«Эроика»

В фильме «Пепел и алмаз» эти тенденции, в отличие от «Канала», нашли свое оправдание, свою новую идейную опору. И опорой этой стала не столько повесть Анджеевского, сколько изобразительная концепция Вуйчика. Вспомним последнюю сцену фильма, где Мачек в ужасных мучениях умирает на грязном пустыре. Сначала мы переживаем его смерть просто как факт, она вписана в безрадостный, очень подлинный пейзаж пустыря. Лишь в дальнейшем, по осмыслении всего фильма, приходит в голову мысль о символическом значении этой сцены. Мы начинаем догадываться, что означает эта метафорическая агония, у нас появляются ассоциации с литературными образами («Будут нас клевать черные вороны...») Примерно так же осмысливаем мы и многие другие сцены, где Вуйчику удается создать естественную обстановку, слить хотя бы на минуту людей с реальным фоном. Фильм «Пепел и алмаз» обрел достоинства, не встречавшиеся ранее в творчестве Вайды.

Убедиться в этом можно, вспомнив фильм Вайды, над которым он работал с другими операторами. Барочные преувеличения, вымышленные и чисто внешние, были там не более чем стилистическими «эффектами» («Лётна», многие сцены «Канала»). В ближайшее время на экраны выйдет очередной фильм Вайды «Самсон», снятый Вуйчиком. Выдвинутые здесь гипотезы можно будет проверить на этом фильме.

В последнее время — я подразумеваю в основном фильмы «Никто не зовет» и «Мать Иоанна из монастыря ангелов» — концепция Вуйчика приобретает все большее влияние. Становится очевидным использование некоторых приемов японской школы (в своей статье в «Экране» Вуйчик признается, что его идеал — операторское мастерство Асахаи Накаи, оператора фильмов Куросавы).

Японская киношкола в настоящее время, пожалуй, наиболее правильно отражает взаимоотношения между человеком и его окружением. Об этом свидетельствует, например, изобразительное решение фильмов Куросавы и Ипикавы. Этот непрерывный дождь, холодный утренний туман и ветер, создающие унылую, угнетающую героев атмосферу. Эта постоянная зависимость человека от сил природы, зависимость, существующая в реальной действительности. Япония постоянно подвержена стихийным бедствиям — наводнениям, землетрясениям, тайфунам. Здесь судьба человека как нигде зависит от капризов природы. В непрерывной борьбе со стихией человек нередко остается побежденным, но не сдается. Этим настроением одновременно и беспомощности и упорства проникнуты лучшие японские фильмы. Господствуя изобразительно, оно создает потрясающий фон для драматических событий.

К этому приему японских операторов прибег и Вуйчик. В извечной борьбе человека, в суровых исторических испытаниях—войнах, героических народных восстаниях, религиозной борьбе—Вуйчик нашел аналогию с японской драмой, создал атмосферу борьбы человека с жестокой судьбой, упорных попыток вновь и вновь бороться с трагическими обстоятельствами. В фильмах «Никто не зовет» и «Мать Иоанна из монастыря ангелов» без конца повторяется мотив жестокого и неотступного гнета монастырских стен, давящих и калечащих людей. В фильме «Никто не зовет» суровость декораций как будто вымершего городка напоминает об ужасах войны и создает превосходный фон для драмы, герои которой все еще связаны с войной.

Художественные достижения Вуйчика, его последовательный реализм, умелое использование опыта других кинематографий — все это говорит не только о мастерстве этого оператора. И потому к его работам стоит присмотреться повнимательнее.



АВСТРИЯ

Ассоциация австрийских кинокритиков присудила приз «Золотое перо» французскому режиссеру Франсуа Трюффо за картину «Четыреста ударов». В предыдущие годы среди лауреатов «Золотого пера» были Рене Клер, Федерико Феллини, Витторио Де Сика.

АНГЛИЯ

Последний фильм режиссера Лесли Нормана по роману Майкла Крофта (сценарист Джон Крессуэлл) сюжетно перекликается с нашумевшим американским фильмом «Школьные джунгли» Ричарда Брукса, где речь шла тоже о «трудновоспитуемой» молодежи. В фильме «Березовая каша» показана жизнь одного из интернатов Ист-Сайда. Небольшой преподавательский коллектив интерната живет в постоянном страхе перед своими буйными подопечными, всячески стараясь подлаживаться под настроения учащихся, чтобы поддержать хотя бы минимальную дисциплину и чему-то научить этих потенциальных правонарушителей. И в то же время учащихся безжалостно избивают. Пришедший в интернат молодой педагог, недавно демобилизовавшийся моряк, напрасно старается найти другой, более человечный подход к подросткам. Он вынужден капитулировать и уйти из интерната как раз тогда, когда дело начинает налаживаться. В центре сюжета — вопрос о телесных наказаниях как методе воспитания. «Филмз энд филминг» отмечает, что для Англии это актуальнейшая проблема.

●

Лоуренс Оливье будет исполнять главную роль в фильме «Период испытаний» — экранизации популярного романа английского писателя Джеймса Барлоу. Автор сценария Гэвин Ламмерт недавно был удостоен премии Оскара за сценарий фильма «Сыновья и любовники» (по роману Д. Лоуренса). Ставит фильм Питер Гленвиль.

●

«Свисти, пока не стихнет ветер» — под этим странным названием вышел не менее странный по сюжету фильм Брайана Форбза. Трое детей, живущих на уединенной ферме, принимают убийцу, спасающегося от полиции, за... Иисуса Христа. Они помогают ему скрыться. Однако убийца решает сдаться полиции, дабы не поколебать наивной веры детей. Воплощение этого «весьма скользкого» сюжета, как отмечает журнал «Кине уикли», потребовало от режиссера незаурядного такта.

София Лорен исполнила роль Химены в фильме Антони Манна «С и д» (по одноименной трагедии Корнеля).



БОЛГАРИЯ

Одно из самых популярных литературных произведений в Болгарии — роман Д. Димова «Табак». Сейчас этот роман экранизирует режиссер Н. Корабов. В главных ролях заняты Невена Коканова (Ирина), Йордан Матев (Борис), Мирослава Стоянова (Лила), Веселин Василев (Павел).

ГДР

Молодой режиссер Руди Курц снимает свой первый художественный фильм «Проверка» (по пьесе Хедды Цинер).

Ученики старших классов гимназии проводят зимние каникулы в Альпах, катаясь на лыжах. Один из школьников срывается в пропасть. Хватит ли сил и умения, чтобы спасти его?.. Об этой проверке сил — физических и нравственных — и рассказывает новый фильм киностудии ДЕФА.



Недавно в гостях у кинематографистов Германской Демократической Республики побывал известный американский режиссер Билл Уайльдер. В берлинском артистическом клубе «Мёве» («Чайка»), где собрались немецкие и иностранные артисты, режиссеры, сценаристы и кинокритики, был показан фильм «Квартира». Эту работу Уайльдера кинематографисты встретили с большим интересом.

После просмотра собравшиеся долго беседовали с американским режиссером, касаясь многих проблем современного киноискусства.

Отвечая на один из заданных ему вопросов, Уайльдер, между прочим, заявил:

— «Ужасные» антикоммунистические фильмы, рассчитанные на то, чтобы запугать зрителя, не пользуются ныне популярностью. Американский зритель ищет встреч с реальной действительностью, с его действительностью, с проблемами его жизни. Именно поэтому у нас пользовались большим успехом такие, например, фильмы, как «Дело Блюма» и «Баллада о солдате».

На снимке — Билл Уайльдер (слева) беседует с Куртом Метцигом.



ГОЛЛАНДИЯ

Гаагский кинотеатр «Драгоценный камень» с большим успехом демонстрировал фильм «Мы — вундеркинды». Когда число зрителей, посмотревших его, достигло ста тысяч, кинотеатр отпраздновал этот своеобразный юбилей. Постановщику картины Курту Гофману была вручена специальная премия и предоставлено почетное право отпечатать след ноги на цементной плите у входа в фойе.

ИТАЛИЯ

Альберто Латтуада (снимающий картину «Степь» по повести Чехова) поделился своими дальнейшими планами с корреспондентами «Леттр франсэз»:

— Мне очень хочется поставить фильм «Убийство депутата Маттеоти». В период установления фашизма в Италии депутат Маттеоти был одним из серьезнейших противников Муссолини, он активно разоблачал фашистскую демагогию, приводил статистические данные, разоблачавшие лживую пропаганду сторонников «дуче». Маттеоти стал серьезной помехой для фашистов, и его убили. В наши дни этот сюжет сохранил свою «взрывную силу», свое значение.

Есть у меня для этого фильма и неплохая история о роли духовенства,— продолжает Латтуада. — Неизвестно было, куда фашисты спрятали тело убитого. Мать Маттеоти после безуспешных обращений к «дуче» стала добиваться аудиенции у папы, чтобы попросить его вмешательства. В Ватикане ее принял вкрадчивый папский сановник и пояснил, что его святейшество не может ей помочь, но что ее мольбы услышаны и в знак сочувствия папа передает ей золотые четки. Мать Маттеоти отказалась принять этот дар... Да, подобного не выдумаешь,— закончил интервью Латтуада.



Италия. Марио Моничелли, Микельанджело Антониони и Лукино Висконти в кулуарах конференции «Круглого стола» итальянских кинематографистов

●

Роман Васко Пратолини «Семейная хроника» экранизирует Валерио Цурлини. Кроме того, в течение этой зимы Цурлини намерен начать съемки картины, которую он готовит уже два года,— «Рай в тени меча». Она расскажет о нападении фашистской Италии на Эфиопию. Режиссер заявил, что собирается использовать новейшие факты и что его фильм будет направлен против расизма и колониализма.

ПОЛЬША

В новом съемочном павильоне в Варшаве Витольд Лесевич снимает фильм «Апрель» по сценарию Юзефа Хена, автора одноименной повести. Картина рассказывает о четырех днях — с 16 по 19 апреля 1945 года, когда 10-я польская дивизия форсировала Ниссу. В это время Вена и Нюрнберг уже пали, Польша фактически была свободна, и солдаты шли в бой, зная, что могут погибнуть буквально в последние дни войны.

●

Режиссер Войцех Хас приступил к постановке фильма «Золото». Действие картины происходит в наши дни на одной из строек. Сценарий написал Богдан Чешко. Главные роли исполняют популярные актеры — Густав Голоубек, Владислав Ковальский, Адам Павликовский.

РУМЫНИЯ

Режиссер Ион Попеску-Гопо снимает игровой фильм по собственному сценарию «Украденная бомба». Это сатира, направленная против поджигателей новой войны.

США

Известный кинематографист Роберт Хьюджес опубликовал в ежемесячнике «Шоубилд» статью, в которой сетует на то, что во многих американских фильмах неправильно трактуются вопросы войны. Наиболее известные американские картины обвиняют в ужасах войны отдельных лиц, но не ставят под сомнение самую «систему». В заключение автор статьи с горечью вопрошает: «Когда война будет вызывать у нас чувство отвращения? Когда перестанут ее показывать как волнующее, приятное и исполненное таинственности приключение, которое вносит разнообразие в жизнь среднего американца?»

●

Ассоциация иностранных журналистов в США присудила две вновь учрежденные премии: по кино — Биллу Уайльдеру за картину «Квартира», по театру — Эдуарду Альви, автору антирасистской пьесы «Смерть Бесси Смит».

●

Недавно в США с большой помпой отмечалось 20-летие со дня выхода на экраны знаменитого исторического боевика «Унесенные ветром», который пресса рекламировала как «фильм, ви-



денный всеми американцами от мала до велика». Пышное торжество было несколько испорчено неприятным инцидентом, происшедшим на пресс-конференции, которую Вивьен Ли, игравшая главную роль в этой картине, давала представителям прессы. Один из них спросил ее... какую роль она исполнила в картине. После этого вопроса актриса отказалась продолжать пресс-конференцию и покинула зал.

Рассказывая об этом происшествии, газета «Филм дейли» выражает свое негодование по поводу невежества американских репортеров и советует им поучиться у своих советских коллег, как нужно вести себя на пресс-конференциях.

●

Киногазета «Моушн пикчер дейли» опубликовала статью Шервина Кейна, целиком посвященную вопросу о взаимоотношениях между американскими кинопромышленниками и прессой.

«Эта проблема не перестает волновать всех, кто практически осуществляет связь с представителями печати в целях рекламирования новых фильмов, всех, кому дороги интересы американской кинематографии, особенно когда эти интересы стоят под угрозой,— пишет Кейн. — Учитывая колоссальное значение прессы в деле рекламы фильмов, следует избегать всего, что может повредить взаимопониманию, следует всячески развивать и улучшать контакты с представителями печати». Эти призывы к миролюбию объясняются тем, что американские газеты и журналы часто отказываются рекламировать фильмы, которые вызвали недовольство магнатов прессы по религиозным, политическим или иным соображениям. Другими словами, американская печать претендует на роль цензора, что неизбежно приводит к конфликтам с кинопромышленниками.

●

Экранизацию «Фра-Дьяволо» осуществляет в Италии американский режиссер Ласло Бенедек, впервые снимающий фильм в этой стране. В свое время Бенедек создал такие известные фильмы, как «Смерть коммивояжера» и «Вид с моста» по пьесам Артура Миллера. Все натурные съемки будут проходить в Италии. Большинство актеров, занятых в картине, — итальянцы.

ФРАНЦИЯ

«Акулы Елисейских полей» — этот фильм, снятый молодым режиссером Максом Алифом, имеет весьма показательную судьбу. Он был завершен больше года назад, но до сих пор не увидел экрана из-за противодействия кинопрокатчиков. Причина состоит в том, что Алиф изобразил в своем фильме историю борьбы режиссера с кинопрокатными фирмами (которые и названы «акулами Елисейских полей»), пытающимися навязать ему свою волю. События, изображенные в фильме, кажется, повторяются и в жизни.

●

Абель Ганс собирается снимать фильм, в основу которого будут положены приключения Сирано де Бержерака и Д'Артаньяна.

●

Фернандель играет в комедии «Динамичный Жак» — пародии на американские гангстерские фильмы. Он исполняет роль бедного эмигранта, который после переселения в США переживает много неожиданных приключений из-за своего сходства с главарем банды гангстеров.

На подобном сюжете был построен и сценарий фильма «Враг № 1», также с Фернанделем в главной роли.

●

Мишель Драш, лауреат премии Луи Деллюка, которую он получил в 1959 году за фильм «В воскресенье не хоронят», готовится к съемкам картины «Скрипки бала» — драматической истории одной семьи из времен последней мировой войны. Главную роль будет исполнять двенадцатилетний мальчик.

●

Известную повесть Франсуа Мориака «Тереза Десквейру» экранизирует режиссер Жорж Франжю. Главные роли исполняют Эммануэль Рива и Жорж Вильсон. Сценарий пишет Клод Мориак, диалоги — сам Франсуа Мориак.

●

Цветной широкоэкранный фильм «Мадам Сан-жен» по одноименной пьесе Сарду, который Кристиан-Жак снимает с Софией Лорен в заглавной роли, будет, по мнению критиков, новым этапом в творчестве актрисы. Эту сложную роль в свое время исполняли Глория Свенсон, Арлетти и Мадлен Рено. Лефевра в постановке Кристиана-Жака играет Робер Оссейн.

●

«Львы вырвались на свободу» — под таким названием Анри Верней снимает картину, посвященную нравам парижской богемы. «Львы» — это модные писатели, художники, поэты, которые рьяно охотятся... за своими поклонницами. Одна из жертв — наивная молодая провинциалка Альбертина (в исполнении Клаудии Кардинале). Ее многоопытную приятельницу Сесиль играет Мишель Морган. В роли избалованного молодого писателя — Жан-Клод Бриали.



«Супружество» — так будут называться два новых фильма Андре Кайатта. Тема и события обоих фильмов одинаковы. Разница в том, что в одном все происходящее зритель увидит глазами мужа, а в другом — с точки зрения жены. По окончании съемок оба фильма будут одновременно показаны в двух парижских кинотеатрах.

Как сообщает польский журнал «Фильм», известный польский артист Збигнев Цибульский («Пепел и алмаз», «Поезд») будет исполнять две роли во французском фильме «Кукла». Этот фильм ставит режиссер Жак Баратье (получивший два года назад на Каннском фестивале премию критики за фильм «Гоха»).

Тема фильма — революция в маленьком «экзотическом» государстве.

«Самый длинный день» — название фильма, съемки которого американский режиссер и продюсер Даррил Занук начал на Корсике. Этот фильм состоит из четырех частей, действие которых происходит в США, Англии, Франции и Германии в годы прошедшей войны. Главные роли будут исполнять артисты страны, которой посвящена та или иная часть картины.



(ФРГ). Вольфганг Штаудте (справа) и Мартин Хельд на съемках фильма «Последний свидетель»

На экранах Советского Союза с успехом демонстрируется фильм французского режиссера Алекса Жоффе «Ноэль Фортюна», заглавную роль в котором исполняет Бурвиль.

Сейчас Бурвиль по окончании съемок в фильме Рене Клера «Все золото мира» приступает к работе над главной ролью в новом фильме Алекса Жоффе «Городские развлечения»

ФРГ

Западногерманская пресса сообщает о тяжелом положении отечественной кинематографии. Одна из причин этого — большие налоги, которыми облагаются кинотеатры. В области Северный Рейн — Вестфалия за последние четырнадцать месяцев закрылось около ста кинотеатров, не выдержавших бремени налогов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На международных кинофестивалях, проходящих под общим названием «Малая Венеция», с большим успехом выступили чехословацкие кинематографисты. Многие их фильмы отмечены премиями. В том числе: «Город ночью» (режиссер Бруно Шеранка), «Фантазия для левой руки и человеческая совесть» (Павел Гобла), «Кошачья школа» (Бржетислав Пояр), «Дети и ноты» (Франтишек Шкап), «Пять крон» (Йозеф Пинкава), «Вечная любовь» (Мирослав Грубый) и «Стекло, стекло, стекло» (Миро Бернат).

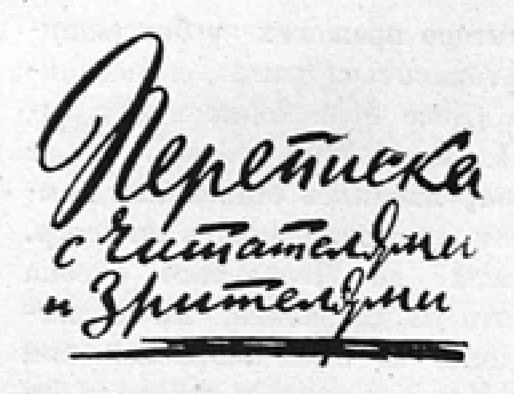
Пятеро пражских ребят решили отправиться спасать челюскинцев. (Дело происходит в 30-е годы.) Заработав немного денег и вооружившись стареньким компасом, они отправились на север. Правда, до Ледовитого океана ребята не добрались, но их экспедиция не была напрасной: они помогли бастующим рабочим Северной Чехии. Обо всех этих событиях рассказывается в детском фильме «Ледовитый океан зовет» режиссера Гануша Буряра. В основу картины положено действительное происшествие, которое случилось в 1933 году. В фильме играют актер Эдуард Дубский и его тринадцатилетний сын, исполняющие роли яростных противников — полицейского и предводителя ребят Тонды.

Новая картина Иржи Крейчика «Лабиринт сердца» рассказывает о драме матери, сын которой эмигрировал за границу. В течение долгих лет она ожидает его возвращения и мешает невесте сына начать самостоятельную жизнь. Не зная, что сын ее погиб, госпожа Коцианова чуть не становится орудием в руках шпиона.

События словацкого народного восстания в минувшей войне положены в основу фильма Иржи Вайса «Герои не должны умирать». Главную женскую роль — учительницы Франтишки, прячущей у себя партизана,— исполняет Дана Смутна.

ЯПОНИЯ

Чтобы успешнее бороться с конкуренцией телевидения, токийские кинопрокатчики организовали несколько кинотеатров, в которых за невысокую плату показывают десять фильмов подряд. Такой сеанс длится двенадцать часов.



О КОРРЕСПОНДЕНТСКИХ ПУНКТАХ

В № 3 (1961 г.) нашего журнала было опубликовано письмо операторов М. Барбутлы, В. Еремеева, П. Финкельберга и А. Шаповалова, в котором говорилось о необходимости упорядочить работу корреспондентских пунктов кинохроники.

Редакция попросила Министерство культуры РСФСР ответить по существу поднятых в письме вопросов и, в частности, рассказать, как обстоит дело с выработкой «Положения о кинокорреспондентских пунктах».

Ниже мы публикуем ответ начальника Главного управления производства фильмов, члена коллегии Министерства культуры РСФСР А. Н. Сазонова.

Министерство культуры РСФСР считает правильной критику, содержащуюся в письме «Грустная история двух документов», поступившем в редакцию журнала «Искусство кино» от операторов Северо-Кавказской студии кинохроники тт. М. Барбутлы, В. Еремеева, П. Финкельберга и А. Шаповалова.

Поднятый авторами этого письма вопрос о необходимости упорядочения работы кинокорреспондентских пунктов заслуживает серьезного внимания, тем более что за последние годы сеть кинокорреспондентских пунктов в Российской Федерации значительно расширилась. Сейчас они созданы почти во всех центрах автономных республик, краев и областей. В ближайшие годы эта работа будет полностью завершена.

Кинокорреспондентский пункт является важным производственно-творческим звеном студии кинохроники, которая через него непосредственно связана с жизнью области, края, республики и черпает богатейший материал для нашей кинопериодики. От хорошо налаженной и правильно организованной работы этого первичного звена кинохроники зависит оперативность и качество выпускаемых студиями киножурналов.

Можно привести немало примеров, когда операторы кинокорреспондентских пунктов осуществляют тесную связь с советскими и партийными организациями, отбирают актуальные темы и создают интересные, волнующие сюжеты о советском человеке и его замечательных делах.

В отличие от кинооператоров, работающих непосредственно на киностудиях, операторы кинокорреспондентских пунктов поставлены в более сложное положение.

Если в первом случае кинооператор может просмотреть проявленный негатив заснятого им сюжета, не говоря уже о просмотре его на экране, и видеть свои ошибки и просчеты, допущенные при съемке, то оператор кинокорреспондентского пункта такой возможности не имеет и видит свой сюжет лишь по получении киножурнала конторой кинопроката.

При таких условиях возрастает роль и ответственность редакции киностудии, которая должна своевременно направлять инициативу операторов на решение тех или иных тем, давать замечания по содержанию и качеству поступающих от кинокорреспондентских пунктов сюжетов, что является важным условием повышения уровня работы кинооператоров.

Такая практика осуществляется отдельными киностудиями, например Ростовской и Иркутской, которые регулярно и своевременно направляют кинокорреспондентским пунктам подробные замечания и рекомендации по отснятым материалам.

Однако еще во многих случаях студии кинохроники проявляют невнимание к работе кинокорреспондентских пунктов. Еще, к сожалению, имеют место факты, когда операторы корпунктов остаются в неведении, работают вслепую, не получая от редакции студии оценки созданных ими сюжетов.

В помощь работникам кинохроники Министерство культуры РСФСР направляет студиям обзоры выпущенных ими киножурналов, где подробно анализируется их качество и высказываются определенные пожелания. К написанию таких обзоров в качестве авторов привлекаются крупнейшие мастера документальной кинематографии, такие, как Ф. И. Киселев, Л. М. Кристи, Р. Г. Григорьев и другие.

С этими обзорами широко знакомятся работники студий и кинокорреспондентских пунктов.

За последнее время резко улучшилось и техническое оснащение студий кинохроники.

Как правило, все наши кинокорреспондентские пункты обеспечены съемочной и осветительной аппаратурой, собственным автотранспортом и имеют необходимый штат работников, который, к сожалению, не всегда правильно используется.

Однако еще не преодолены некоторые «узкие места». До сего времени не решен вопрос о создании отечественной портативной синхронной съемочной и звукозаписывающей аппаратуры, которая вот уже несколько лет находится в стадии разработки конструкторскими бюро киноаппаратуры Министерства культуры СССР.

Между тем в этой аппаратуре наши кинохроникеры испытывают особую нужду. Содержащееся в письме указание, что операторам кинохроники присылают негативную пленку в 300-метровых роликах, является, по-видимому, недоразумением, так как эта пленка выпускается и в малых роликах — по 30 и 60 метров.

Министерство культуры направило письмо кинопленочным фабрикам об отгрузке пленки в малометражных коробках в строгом соответствии с требованиями киностудий. Никаких сигналов о невыполнении этих указаний в Министерство культуры не поступало.

Назрела необходимость урегулирования и некоторых правовых норм и условий работы кинокоррес-

пондентских пунктов, хотя в подходе к ним нужна известная дифференциация. Это особенно важно при определении их штатов, технического оснащения и т. д., так как не все корпункты равноценны.

Общесоюзное положение о кинокорреспондентских пунктах, разрабатывавшееся в свое время у нас и в Союзе работников кинематографии, к сожалению, не было утверждено.

Учитывая развитие сети корпунктов, Министерство культуры РСФСР разработало и утвердило «Положение о кинокорреспондентских пунктах Российской Федерации».

Введение этого положения устранит многие недочеты в деятельности кинокорреспондентских пунктов, упорядочит ее.

От редакции. Министерство культуры РСФСР прислало в нашу редакцию «Положение о кинокорреспондентских пунктах». По всей вероятности, оно разослано также и на места и с ним смогут ознакомиться всё работники кинохроники.

КИНО И ДРУГИЕ ИСКУССТВА

О. Ремез в своей статье «Похожее и разное» («Искусство кино», 1961, № 3) отмечает, что кино и театр обменялись оружием. «Кино сплошь и рядом избирает форму повествовательную. Язык метафор, поэтический язык кино 20—30-х годов кажется сегодня устаревшим», и в то же самое время «современный театр становится наследником многих приемов, рожденных поэтическим кинематографом 20—30-х годов». Далее автор статьи «Похожее и разное» справедливо замечает, что не кинематограф был изобретателем всех этих «кинематографических приемов», перешедших в театр.

Свободное обращение с пространством и временем, внутренний монолог, ведущий, динамика действия, параллельный монтаж и даже наплыв — все эти приемы были знакомы литературе и театру предшествующих эпох.

Но только ли литературе и театру? Можно пойти дальше и убедиться, что все вышеперечисленные приемы заложены и в музыке, и в живописи, и в других видах искусств. Все художественные произведения всех видов искусств создаются и воспринимаются человеком, а значит, подчиняются единым законам, обусловленным природой человека.

В любой симфонии, например, самые различные темы — темы любви и смерти, темы борьбы и жизни, темы добра и зла — зарождаются, развиваются, переплетаются, сталкиваются — и здесь можно указать на тысячи примеров любого монтажа, и параллельного и последовательного.

Немыслима музыка и без динамики действия. Тема Шехеразады (поющая скрипка в начале каждой части) в симфонической поэме Римского-Корсакова — разве это не «крупный план» и одновременно «ведущий». Рассказ Шехеразады сменяется картиной бушующего моря — вот пример свободного обращения с пространством и временем.

Обратимся к живописи. Художник-живописец тоже своего рода режиссер. В его распоряжении цвет, свет, композиция и т. д. — и все это умело направляется на то, чтобы зритель сам м о н т и р о в а л изображение, расширял картину в пространстве и времени, даже «озвучивал» ее и уж ни в коем случае не оставался равнодушным созерцателем. Перед картиной В. Сурикова «Утро стрелецкой казни», например, можно простоять полтора часа и получить не меньше впечатлений и, выражаясь научно, информаций, чем от художественного фильма на ту же тему.

Мне кажется, что все эти специфические театральные или кинематографические приемы заложены в самом человеке, в психофизических особенностях восприятия им жизни, в природе, окружающей его. Нет абсолютно чистого, несинтетического вида искусства, который не обладал бы чертами или не пользовался бы приемами, присущими в какой-то мере другому виду искусства. Искусство — это отражение объективной реальности, в которой существует человек. Искусство родилось вместе с человеком — оно живет для человека. И вряд ли сейчас можно открыть или создать совершенно новый вид искусства. В наше время с помощью современной техники можно только синтезировать из уже известных элементов и приемов, обусловленных природой человека, новые формы искусства. Кто сможет назвать какой-нибудь вид искусства, который существовал когда-то в древности, но сейчас не существует, не развивается? Так почему же живопись или театр, искусства с тысячелетними корнями, должны, как утверждает кое-кто, погибнуть, ибо появились более «совершенные виды искусства» — фотография и кино?

В нашем социалистическом обществе, несмотря на мрачные предсказания, никаких «катастроф» в мире искусства не произошло. Открываются новые театры и кинотеатры, вступают в строй новые телецентры. На фотовыставках и в картинных галереях часто приходится менять книги отзывов, чтобы дать возможность всем посетителям высказать свои впечатления.

Все это происходит потому, что наше советское искусство не потеряло своего единственного назначения — служить народу.

В. ЛЯСКАЛО

Календарь истории кино



«Свинарка и пастух»

1941 год

Двадцать лет назад, 7 ноября 1941 года, в суровые дни Великой Отечественной войны, на экраны нашей страны вышла кинокомедия «Свинарка и пастух» *.

Ярко и романтично поведал этот фильм о целомудренных, простых и ясных чувствах молодых героев, о счастливом, радостном мирном труде, о шири и мощи необъятной родины социализма.

Рассказывая о возникновении замысла картины, режиссер И. Пырьев вспоминает, что в течение длительного периода после окончания съемок фильма «Любимая девушка» (1940) он не мог найти близкий своим творческим стремлениям сюжет для следующей постановки. В это время открылась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Пырьев часто посещал ее, с большим интересом осматривал многочисленные павильоны, поразительные экспонаты. Но больше всего художника интересовали люди, съехавшиеся в столицу со всех концов страны. Здесь, на выставке, Пырьев увидел как-то палехскую шкатулку. На ней была изображена миловидная девушка, пасущая поросят, и юноша-пастух. Девушка была типично русская, а юноша чем-то напоминал кавказца. Рисунок был исполнен в наивной и очаровательной манере художников-палешан. Сказочные образы народного лубка запечатлелись в памяти художника. Постепенно стал проясняться и формироваться сюжет. Впоследствии он и был использован в сценарии поэтом Виктором Гусевым.

Для И. Пырьева новый фильм являлся своеобразной пробой пера. Влюбленный в радостное, дерзкое, жизнелюбивое искусство, И. Пырьев мечтал в предвоенные годы о поэтическом кинематографе в прямом значении этого слова. Содружество с Виктором Гусевым давало возможность осуществить эту мечту. Своеобразное сплетение в фильме «Свинарка и пастух» современной темы с истинно фольклорной основой позволило воплотить на экране образы высокой поэтической направленности, большого обобщающего смысла и вместе с тем исполненные живых черт современной советской действительности. Стихи избавляли от бытовой детализации, придавали композиции произведения лаконизм, стройность, музыкальность.

Фольклорная основа сценария определила выбор режиссером исполнителей ролей и трактовку актерами создаваемых образов. Трогательно и тепло исполнила роль Глаши Новиковой — милой, застенчивой, трудолюбивой девушки-северянки — актриса Марина Ладынина. На роль дагестанского чабана Мусаиба Гатуева впервые для работы в кино был приглашен театральный актер В. Зельдин. Перед актером возникла трудная задача — в каком ключе решать образ героя? Естественно, что с этим вопросом он обратился к постановщику. Пырьев посоветовал отталкиваться в работе над образом Мусаиба от классической трактовки Остужевым образа Отелло. Остужевской мощи в передаче высоких романтических чувств требовал режиссер от молодого актера.

Роль Кузьмы Петрова — разудалого весельчака, «первого парня на деревне» — интересно провел Н. Крючков.

* Сценарий В. Гусева. Режиссер-постановщик И. Пырьев. Оператор В. Павлов. Художник А. Бергер. Композитор Т. Хренников. «Мосфильм», 1941.

«Свинарка и пастух»



Иной ритм, иная интонация придана игре актеров второго плана. Г. Счастливцева (Аграфена Власьевна) и Г. Алексеев (Абдусалам) решают свои образы в традициях национального русского и восточного эпоса. Неторопливый, размеренный ритм стихов Аграфены Власьевны (бабушки Глаши Новиковой) перекликается с классическими ритмами народной русской сказительницы Марфы Крюковой.

В традициях русского и восточного эпоса была решена также изобразительная сторона фильма. Чувства героев передаются не только в прямом диалоге, но и посредством опоэтизированных образов природы. Кадры горных водопадов, отар овец на живописных склонах гор сменяются картинами заснеженных русских полей, веселых проездов троек с колокольчиками, тихих вологодских селений.

Резко и неожиданно, но всегда оправданно переходит режиссер от возвышенно романтического повествования к сдержанному рассказу об обычных трудовых буднях своих героев. В каждом кадре, в каждом эпизоде с неумолимой настойчивостью проступает основная тема произведения — утверждение нашей жизни, радости мирного труда, красоты человеческих отношений, нерушимой дружбы братских народов.

Эта тема нашла яркое воплощение и в музыке к фильму, пронизанной романтически-приподнятыми, жизнерадостными интонациями. Многие поэтические строфы В. Гусева, положенные на музыку Т. Хренникова, обрели счастливую судьбу. Они стали любимыми песнями нашего народа. К их числу относится прежде всего песня о Москве: «И в какой стороне я ни буду...» К сожалению, не все стихи и песни, вошедшие в сценарий, удалось включить в фильм.

Работа над картиной заканчивалась в напряженной обстановке. Планы художников нарушила война. На сельскохозяйственной выставке, там, где должны были происходить съемки выступлений национальных ансамблей, стояли зенитки... Над площадью тревожно покачивались заградительные шары... Экспедиция была исключена. На территории студии построили декорации вологодского села. Часто съемки прерывались из-за воздушной тревоги. Члены съемочной группы дежурили по очереди, охраняли декорации от зажигалок...

И все-таки картина была закончена в намеченные сроки — к празднику Великого Октября.

Светлый образ Родины, образ Москвы, воспетый в фильме, служил высоким символом счастья и мира — тех идеалов, за торжество которых шла суровая битва советского народа с фашистскими захватчиками. Сверкающим оружием юмора, веселой лирической песней фильм «Свинарка и пастух» боролся за мир в годы Великой Отечественной войны. Картина получила широкую, восторженную признательность советских зрителей. В 1944 г. авторы ее были удостоены Сталинской премии

В. НИКОЛЬСКАЯ

1921 ГОД

В истории нашей кинематографии фильм режиссера И. Перестиани «Арсен Джорджиашвили» («Убийство генерала Грязнова»)* занимает особое место. Выйдя на экраны Тифлиса (Тбилиси) сорок лет назад, в год рождения в Грузии Советской республики, он положил начало развитию национального кино.

Первый советский художественный фильм на грузинском материале и с грузинскими актерами, «Арсен Джорджиашвили» пользовался большим успехом не только в республике, но и за ее пределами. Он рассказывал о героизме грузинского пролетариата в период первой революции, о его борьбе против самодержавия. В основу картины был положен действительно происшедший случай — убийство царского генерала Грязнова рабочим Арсеном Джорджиашвили. Центральную роль Арсена исполнял дебютировавший в кино Михаил Чиаурели.

В фильме снималась Е. Черкезова (мать Арсена)—крупнейшая характерная актриса, создавшая впоследствии галерею интересных образов. И. Перестиани сыграл роль царского наместника в Грузии Воронцова-Дашкова.



М. Чиаурели в роли Арсена Джорджиашвили

По своим художественным достоинствам фильм обычен для того уровня кинематографии. Однако ряд сцен в нем чрезвычайно интересен. Потрясает своим драматизмом сцена обстрела рабочих кварталов, с большим юмором показан вывоз рабочими на тачке полицейского, разгул местной знати в ресторане. С помощью параллельного монтажа оригинально решена сцена ареста революционного центра, преданного провокатором (прием, который позже более интересно использовал режиссер А. Ивановский в фильме «Дворец и крепость»).

В картине «Арсен Джорджиашвили» много наивного, а в героизации индивидуального террора фильм даже ошибочен. Но главное в нем — донесение до зрителя пафоса революционной борьбы — заслуженно определило его значимость и место в истории советского кино.

Н. ГЛАГОЛЕВА

---

* Сценарий Ш. Дадиани (тема И. Перестиани). Режиссер И. Перестиани. Оператор А. Дигмелов. Художник Ф. Пуш. Киносекция Наркомпроса Грузии. Тифлис, 1921.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Совершенно серьезно» (комедийный альманах № 1), 7 ч., цветной.

«Как создавался Робинзон» (по одноименному фельетону И. Ильфа и Е. Петрова).

Сценарий и постановка Э. Рязанова; оператор Л. Крайненков; художник А. Кузнецов; композитор А. Лепин; звукооператор В. Лещев.

В ролях: редактор — А. Папанов, писатель — С. Филиппов.

«История с пирожками».

Сценарий Э. Брагинского, В. Козлова; режиссер Н. Трахтенберг; оператор С. Кулиш; художник Ф. Ясюкевич; композитор Б. Троцюк; звукооператор Е. Лапидус.

В ролях: покупатель — Р. Плятт, директор магазина — Г. Георгиу, зав. отделом — Б. Новиков, зав. секцией — Э. Трейвас, кассир — С. Харитонова, женщина в очереди — Р. Зеленая.

«Иностранцы».

Сценарий Б. Ласкина; постановка Э. Змойро; оператор В. Боганов; художник А. Бергер; композитор Е. Крылатов; звукооператор В. Крачковский.

В ролях: Жора Волобуев — В. Кулик, мать Жоры — М. Миронова, бабушка Жоры — М. Кравчуновская, Френк — А. Белявский, Эдик — И. Рутберг, Мэри — Т. Бестаева.

«Приятного аппетита».

Сценарий В. Дыховичного, М. Слободского; режиссер В. Семаков; оператор А. Ниточкин; художник В. Гладников; композитор А. Островский; звукооператор В. Попов.

В ролях: посетитель — С. Аникеев, официантка — М. Полбенцева, буфетчица — О. Викландт.

«Пес Барбос и необычный кросс» (по фельетону С. Олейника).

Автор сценария и режиссер Л. Гайдай; оператор К. Бровин; композитор Н. Богословский; звукооператор С. Литвинов.

В ролях: Бывалый — Е. Моргунов, Трус — Г. Вицин, Балбес — Ю. Никулин.

Режиссер альманаха Э. Абалов; оператор С. Кулиш; композитор А. Зацепин.

Художественный руководитель экспериментальной комедийной мастерской И. Пырьев.

●

«Самогонщики», 2 ч., цветной.

Сценарий Л. Гайдая, К. Бровина; режиссер Л. Гайдай; оператор К. Бровин; композитор Н. Богословский; текст песни В. Лифшица, звукооператор В. Лагутин; художник К. Степанов.

В ролях: Бывалый — Е. Моргунов, Трус — Г. Вицин, Балбес — Ю. Никулин

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Две жизни» (первая серия), 10 ч.

Автор сценария А. Каплер; постановка Л. Лукова; главный оператор М. Кириллов; операторы: А. Хвостов, С. Егоров; художник П. Пашкевич; композитор Д. Тер-Татевосян; звукооператор Н. Озорнов; режиссеры: В. Беренштейн, П. Познанская.

В ролях: Семен Востриков — Н. Рыбников, Сергей Нащекин — В. Тихонов, Нюша — Э. Нечаева, Николай Игнатьев — Л. Поляков, Петренко — С. Чекан, Кирилл Бороздин — В. Дружников, профессор Бороздин — Л. Свердлин, его жена — О. Жизнева, Нина, их дочь — А. Ларионова, Ирина Нащекина — М. Володина, Граф — Г. Юматов, барон Унгер — Г. Кириллов, хозяйка «Русалки» — В. Шершнева, княгиня Нащекина — Е. Гоголева, генерал Половцев — С. Курилов, Филька — С. Гурзо, Фрося — М. Крепкогорская, комендант Таврического дворца — В. Чекмарев.

●

«В трудный час», 10 ч.

Автор сценария Е. Габрилович; режиссер-постановщик И. Гурин; оператор М. Богаткова; режиссер З. Курдюмова; художник С. Серебрянников; композитор В. Соловьев-Седой; текст песни М. Матусовского; звукооператор А. Избуцкий.

В ролях: Кройков — В. Кашпур, Варвара — С. Харитонова, Котельников — Ю. Назаров, Оля — Н. Магер, Парфентьев — В. Заманский, Сеня — И. Кваша, Нина — Т. Гаврилова, Михаил — И. Охлупин, Таня — Л. Савченко, Зинялкин — Г. Сайфулин.

В эпизодах: В. Беляева, Е. Евстигнеев, М. Корабельникова, Н. Клочкова, А. Миронов, Д. Нетребин, Н. Сазонов, В. Сальников, Н. Смирнов, Л. Соколова.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Украинская рапсодия», 9 ч., цветной.

Автор сценария А. Левада; режиссер-постановщик С. Параджанов; оператор И. Шеккер; режиссер А. Бочаров; композитор П. Майборода; текст песен Н. Нагнибеда; звукооператоры: Н. Авраменко, С. Сергиенко. Комбинированные съемки: оператор Т. Чернышева; художник В. Дубровский.

В ролях: Оксана — О. Петренко (поет Е. Мирошниченко), Антон — Э. Кошман, Вадим — Ю. Гу-

ляев, Надежда Петровна — Н. Ужвий, Вайнер — А. Гай, Руди — Валерий Виттер.

В эпизодах: С. Шкурат, С. Петров, Н. Слободян, А. Поспелов, О. Ножкина, Д. Капка, Е. Литвиненко, В. Грудинин, Ю. Сарычев, И. Куликов, К. Степанков, С. Коновалова, В. Белый, Е. Коваленко.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Сердце не прощает», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Софронов, И. Кобызев; постановщики: В. Довгань, И. Кобызев; главный оператор Т. Лобова; оператор Е. Давыдов; художник-постановщик П. Слабинский; режиссер В. Молдованова; композитор Ю. Левитин; текст песен А. Софронова; звукооператор С. Гурин.

В ролях: Екатерина Топилина — С. Павлова, Степан Топилин — А. Толбузин, Елизавета Новохижина — С. Зайкова, Домна Егорова — З. Федорова, Коньков — М. Пуговкин, Ажинов — В. Бомбенков, Егоров — П. Волков, Гриша Топилин — С. Никоненко.

В эпизодах: Н. Крючков, Б. Ситко, А. Кубацкий, Н. Яковченко, Ф. Харина.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Клад», 9 ч.

Автор сценария Д. Шенгелая; режиссер-постановщик Р. Чхеидзе; оператор Г. Челидзе; художник Д. Такайшвили; композитор С. Цинцадзе; звукооператор Р. Кезели; режиссер Т. Микадзе.

В ролях: Саулия — Бондо Гогинава, Фунду — Зейнаб Боцвадзе, Отиа — Анакий Кванталиани, Никифор — Ипполит Хвичия, Точи — Зураб Лапарадзе, Симония — Сосо Абрамашвили.

В эпизодах: М. Эргнели, З. Лебанидзе, А. Мурусидзе.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Песня зовет», 9 ч.

Авторы сценария: К. Сатыбалдин, М. Ерзинкян, Ш. Айманов; режиссер-постановщик Ш. Айманов; главный оператор М. Беркович; оператор А. Кастеев; режиссер И. Верещагин; композитор А. Зацепин; текст песен Ю. Полухина, Б. Гайковича; звукооператор Л. Додонова; художник П. Зальцман; балетмейстер Д. Абиров; оператор комбинированных съемок А. Коваль.

В ролях: Ермек Серкебаев, Р. Мухамедьярова, А. Ашимов, Р. Койчубаева, С. Тельгараев.

В эпизодах: М. Абдуллин, А. Жолумбетов, А. Мухамедьяров, Е. Попов, Р. Сальменов, К. Сыздыкова, Р. Телеубаев, А. Бекбосынов, Б. Бекбулатов, Ч. Зулхашев, А. Касымханов, А. Кенжеков, И. Сагатбаев.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Друг песни», 8 ч., цветной.

Сценарий Э. Раннета; режиссеры-постановщики: Ю. Фогельман, Р. Касесалу; главный оператор Ю. Фогельман; оператор Х. Рехе; художник Р. Раамат; композитор В. Оякяр; звукооператор Р. Сабсай.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

В ролях: Пальк, председатель колхоза — И. Таммур (дублирует Е. Копелян), Малл, его дочь, свинарка — Л. Яяратс (И. Губанова), Канарбик, студент-практикант — Р. Кепе (Б. Муравьев), Оскар Каллак, бригадир — К. Калкун (А. Суснин), Мари, его мать — Б. Куускмаа (Т. Тимофеева), Линда, его жена — А. Сееп (З. Александрова), Айме, репортер-практикант — Э. Киви (Т. Пилецкая). Саммас, старшина хора — В. Соосырв (А. Трусов), Киви, парторг — В. Патасепп (М. Дубрава), Отт Куу, тракторист — Ю. Ярвет (Г. Сатини).

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Обманутые», 9 ч.

Авторы сценария: В. Белшевиц, Я. Маркулан; режиссеры-постановщики: А. Неретниек, М. Рудзитис; оператор В. Масс; художник Х. Ликум; композитор Р. Гринблат; звукооператоры: В. Блумберг, Г. Коротеев.

В ролях: Янис — Э. Павул, Антон — В. Зандберг, Анна — А. Кайриша.

Роли исполняют: Е. Бунчук, Н. Барабанов, В. Лине, Я. Грантынь, А. Устубе, З. Стунгуре, А. Видениек, Г. Плацен, А. Зайце, М. Ретерманис.

Роли дублируют: О. Жаков, П. Крымов, И. Кондратьева, К. Лавров, Л. Чупиро, Н. Крюков, З. Александрова, Т. Тимофеева, Л. Колпакова, Е. Барков.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Альба Регия» (по новелле Белы Леваи и Тамаша Шипош), 10 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Автор сценария Дьердь Палашти; режиссер Михай Семеш; оператор Барнабаш Хеди; художник Йожеф Ромвари; композитор Шандор Соколаи; звукооператор Дюла Ронаи.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Альба — Т. Самойлова, доктор Хайнал — Миклош Габор (дублирует В. Дружников), доктор Конрад — Имре Радаи (В. Осенев), медсестра — Хеди Варади (В. Петрова), гестаповец — Имре Шинкович (Н. Александрович).

«Подвиг рулевого», 9 ч.

Производство шанхайской киностудии «Тяньма», КНР.

Авторы сценария Чжо Цинь, Хэ Цзэ-пэй, Ван Пэн-нянь; режиссер Гу Эр-я; оператор Ча Сян-кан; художник Ван Цзы-бай; композитор Ван И; звукооператор Лун Цзян-цинь.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Линь Сэнь-гуань — Чжун Шухуан (дублирует В. Дружников), Чень А-ван — Ци Хэн (А. Кельберер), Цзян Цай-ди — Ши Цзюфэн (А. Фриденталь), Вэй, начальник партизанского штаба — Цзянь Шань (В. Файнлейб), жена Линь Сэнь-гуаня — Линь Бинь (Л. Бабичкова), Ли Бо-гуан — Дун Линь (А. Карапетян), Ян, капитан парохода — Юй Фэй (К. Немоляев), Ван, особоуполномоченный — Чжэн Мин (К. Карельских), директор пароходства — Чэн Чжи (В. Баландин), священник — Чэнь Шу (Ч. Сушкевич).

●

«Жизнь изменилась», 9 ч., цветной.

Производство Чанчуньской киностудии, КНР.

Сценарий Ху Су, Бан Бана, У Тяня; режиссер У Тянь; операторы: Фан Вэй-цэ, Гэ Вэй-цин; художник Ван Гуй-чжи; композитор Цзян Вэй; звукооператор Хун Ти.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Вэй Сю-лань — Го И-вэнь (дублирует Н. Зорская), Лу Вань-чунь — Го Чжэнь-цин (В. Кордунов), Шу Фан — Го Ци (Д. Столярская), Цзян Мин — Бай Дэ-чжан (А. Кузнецов), Ян Да-нян — Ся Пэй-цзе (Е. Кузюрина), Вэй Да-е — Тинь Ле (М. Трояновский), Хэ Пин — Лю Чжень-чжун (В. Рождественский), Хэ Пин-ци — Чжень Но (Н. Гицерот).

«Утренняя роса», 7 ч.

Производство Чанчуньской киностудии, КНР.

Автор сценария Лю Хоу-минь; режиссер Ян Гун; оператор Ли Гуан-гуэй; художник Тун Цзинь-вэнь; композитор Цюань Жу-чжэнь; звукооператор Мяо Цзинь-сю,

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Линь Чжэнь — Лун Сюэ-цзинь (дублирует А Кузнецов), учительница Цзян — Е Юй (В. Беляева), Мэн Ин — Чжан Гуай-лань (С. Холина), секретарь Лю — Ван Ян-шэн (В. Дружников), Хун Да-вэй — Ли Сида (Ю. Кротенко), Хуа Сяо-чуань — Чэн Линь (М. Виноградова), Цзинь Дабао — Ван Мин-вэй (И. Паппе), Фан Минь-чжу — Лю Най-линь (К. Румянцева), Лю Хай-ян — Ван Ин (Л. Громова)

●

«Дарклэ», 11 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест».

Авторы сценария: Константин Кыржан, Ионел Христя; режиссер Михай Якоб; оператор Андрей Фехер; композитор Альфред Мендельсон; звукооператор Дан Ионеску; художники: Николае Теодору, Филипп Думитриу.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: Дарклэ — Сильвия Попович (дублирует Н. Зорская), Жиральдони — Кристя Аврам (Б Кордунов), Штефанеску — Тома Думитриу (А Кельберер), Иоргу — Виктор Ребенджук (М. Туманошвили), Гуно — Костаке Антониу (Н Бармин), Леонкавалло — Марчел Ангелеску (К, Барташевич), Пуччини — Джео Бартси (Л. Пирогов), Гайар — Фори Этерле (М, Глузский).

●

«Ноэль Фортюна» (по роману Мишеля Брейтмана), 11 ч.

Совместное франко-итальянское производство «Сильвер фильм», Париж, «Чинетель Продуциони Чинематографике Медитерране», Рим.

Авторы сценария: Алекс Жоффе, Пьер Корти; режиссер Алекс Жоффе; оператор Пьер Пети; художник Анри Шмитт, композитор Дени Кьефер; звукооператор Пьер Кальве.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк, звукооператор Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Жульетта — Мишель Морган (дублирует Н. Никитина), Ноэль Фортюна — Бурвиль (А. Попов), Фальк — Тэдди Билис (Б. Баташев), его жена — Рози Варт (З Чекулаева), Массийон, учительница — Габи Морлей (М Синельникова), Мириам — Альбертина Сарова (К. Румянова), Пьер — Патрик Миллов (Ляля Громова), Морис — Фредерик Робер (И. Паппе).

●

«Собор Парижской богоматери» (по роману Виктора Гюго) (первая серия), 6 ч., цветной.

Производство «Пари фильм продюксьон», Франция.

Авторы сценария: Жан Оранш и Жак Превер; режиссер Жан Деланнуа; продюсеры: Робер и Реймон Аким; оператор Мишель Кельбер; художник Рене Рену; музыка Жорж Орик; звукооператор Жак Каррер.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Эсмеральда — Джина Лоллобриджида (дублирует М. Виноградова), Квазимодо — Антони Куинн (К. Тыртов), Фебус де Шатопер — Жан Дане (Б. Кордунов), Клод Фролло — Ален Кюни (С. Курилов), Гренгуар — Робер Ирш (Ю. Боголюбов), Флер Де Лис — Даниэль Дюмон (Н. Крачковская), Людовик XI — Жан Тиссье (А. Кельберер).

●

«Набережная Утренней зари», 8 ч.

Производство «Франс Синема продюксьон», «Аннерей-фильм», Франция.

Авторы сценария: Раймон Бюссьер, Жан Форез, Жак Селей; режиссер Жан Форез; оператор Жан Турнье; художник Раймон Габютти; композитор Жорж Ван Парис; звукооператор Рене Лонге.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Эмиль Дюпон — Раймон Бюссьер (дублирует З Гердт), Мадлен — Дани Каррель (М Виноградова), мадам Дюпон — Сильви (А. Фуксина), Франсуа — Ив Массар (В. Тихонов), консьержка — Алис Тиссо (М. Гаврилко), Робер — Бернар Лажарриж (К. Карельских), м-сье Пьер — Поль Франкер (В. Балашов), Мирабель — Аннетт Пуавр (И. Карташева), Софи — Софи Сель (З. Землухова), Деде — Филипп Лемер (В. Прохоров), Доминик — Робер Дальбан (К. Николаев).

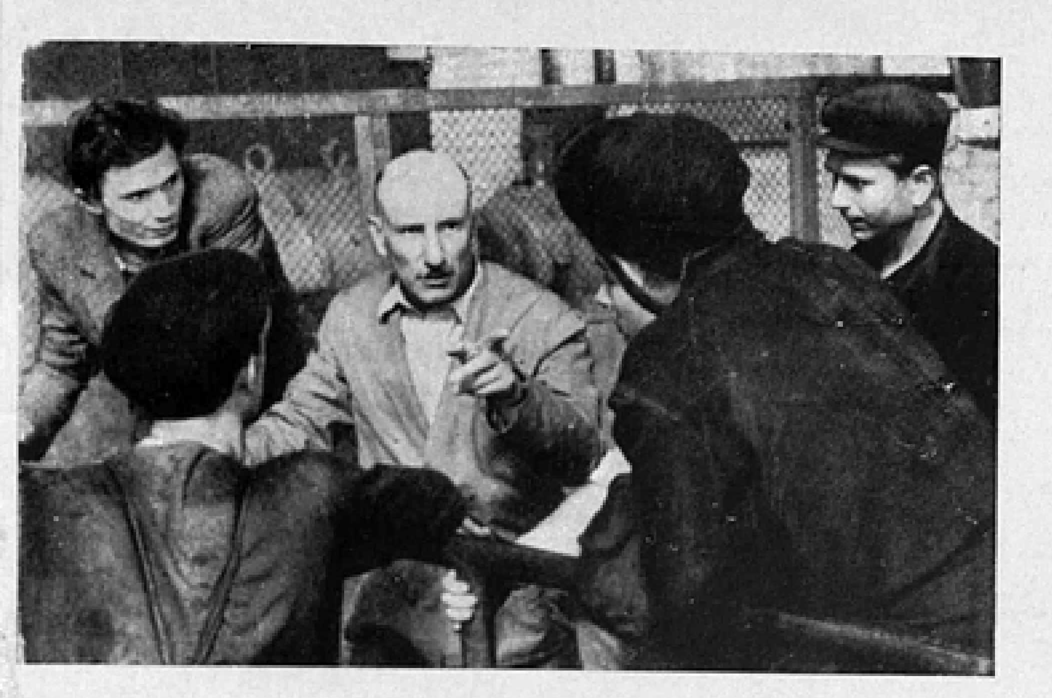
Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

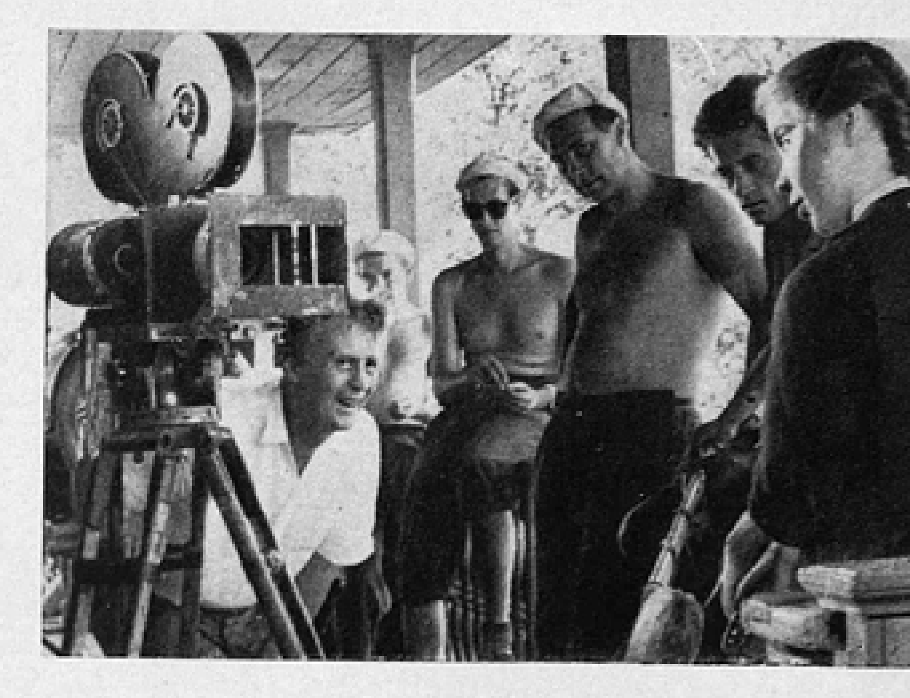
Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А10257. Подписано к печати 1/XI 1961 года
Формат бумаги 82×108 $^{1}/_{16}$. Печатных листов 10,25 (условных листов 16,7)
Учетно-издательских листов 16,4 Тираж 23 000 экз. Заказ 1453
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

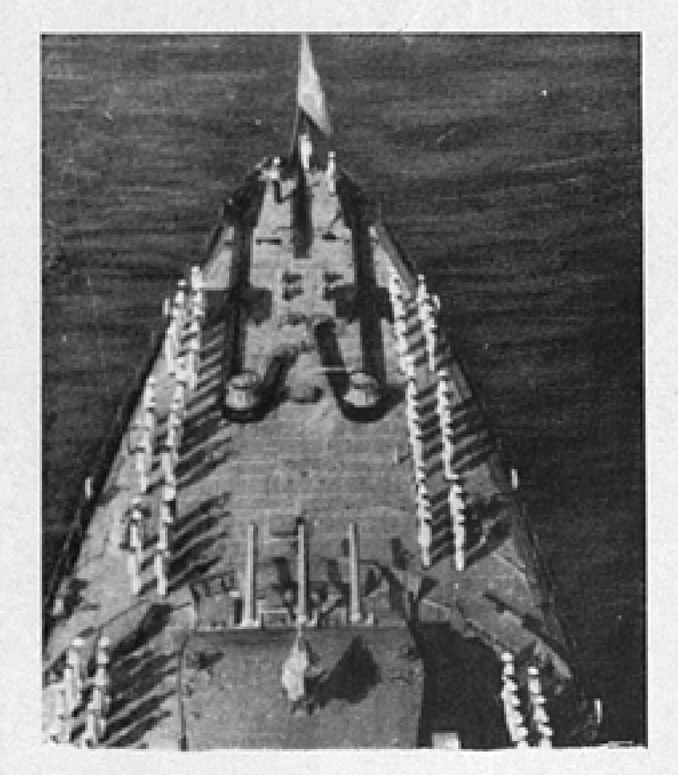


«Люди и звери». Сергей Герасимов с участниками картины — рабочими «Запорожстали»

НА СЪЕМКАХ В ЭКСПЕДИЦИЯХ



«Наш общий друг». Иван Пырьев репетирует





«Увольнительная в город». Режиссер Ф. Миронер. На носу корабля идут съемки, а на корме — обычная матросская служба

Фото Б. Апличука



«Здравствуйте, дети!» Режиссер М. Донской. Место съемок — международный пионерский лагерь «Артек» в Крыму

«Человек-амфибия». Режиссер Г. Казанский. Синтетические кораллы готовы к спуску на съемочную площадку под водой




Искусство
КИНО